BIANCO E NERO

B. N. • ANNO II • N. 5 • 31 MAGGIO 1938-XVI

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(Orazio - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Appunti d'economia cinematografica

Talune caratteristiche economiche dell'industria del film

Senza addentrarci in dispute oziose, onde stabilire se il cinematografo sia industria, e fino a che punto lo sia, noi vogliamo solamente studiare di questa industria le peculiari caratteristiche.

A quei pochi — ma pur esistenti — assertori della sola artisticità del prodotto cinematografico potremmo subito rispondere — e rispondiamo effettivamente — con accreditata affermazione, che dal punto di vista economico ogni prodotto artistico è prodotto industriale, non essendo altro l'industria se non il complesso di un'attività economica applicata ad un determinato oggetto. Di questa attività essendo poi l'arte e l'industria solo due aspetti e non due rami (*).

Se intendiamo poi l'industria nella sua più comune accezione quale particolare branca di quell'attività produttiva che consiste nella trasformazione — fisica o chimica — dei prodotti naturali, appare chiaro e definitivo come in tale formulazione rientri senz'altro l'attività cinematografica. E l'unica obiezione della mancanza di un prodotto naturale da trasformare, viene a cadere quando si precisi per questa industria una seconda caratteristica limitativa di industria manifatturiera, che elabora cioè prodotti da altre industrie già approntati.

Ad un'ulteriore precisazione si perviene poi assumendo il criterio che nelle industrie esamina il bisogno cui provvedono, e tale precisazione definisce ulteriormente la cinematografia come industria rientrante fra quelle di tipo ricreativo-educativo. E tutto ciò senza minimamente infirmare la validità di quel concetto di bisogno superiore di civiltà che appunto alla cineindustria si addice.

(*) U. Gobbi: *Trattato di economia*, vol. II - S. Ed. Lib., Milano 1924, II Ed., pag. 1-3.

Industria manifatturiera quindi, di carattere prevalentemente di esportazione — dato che per la sua natura essa si rivolge alla soddisfazione di un bisogno che è sentito nel consumatore numericamente più che intensivamente — ed industria di carattere in generale privato, pur non mancando notevoli esempi di impresa pubblica, quali in Italia l'Istituto L.U.C.E. (Nei quali ultimi esempi, superato il concetto iniziale determinato dallo scopo del lucro si presenta un fine politico, propagandistico, di pubblica utilità).

Posti ora dunque questi limiti precisatori dell'attività cineindustriale, procediamo ad individuare quella che si può, più o meno, chiamare la materia prima di produzione della cineindustria. Vedremo più in seguito, subito e brevemente, le varie fasi quali possiamo suddividere il complesso processo cinematografico che va dalla creazione alla esibizione del prodotto-film.

Posto che fra gli innumerevoli elementi che concorrono all'attuazione di quel mutamento di cui alla succitata definizione (e che è fisico-chimico), nessuno muta in sè propriamente se non appunto l'emulsione della pellicola, possiamo affermare che la trasformazione che forma l'oggetto e la ragion di vita della industria cinematografica è il risultato di una complessa attività industriale che precisamente per tale sua complessità non permette l'individuazione di un elemento-chiave, ma solo concede la precisazione di una materia prima che non è la pellicola in sè ma la pellicola quale supporto di quell'emulsione che nel processo industriale viene trasformata da vergine in impressionata.

Naturalmente a questa affermazione si potrebbero sollevare obiezioni, poichè in campo di prodotti composti non esiste una vera e propria materia prima ben definibile, tuttavia per rimanere nei limiti della definizione di industria sorge necessario per noi il determinare quale sia quel prodotto naturale che viene trasformato. Prodotto che pure essendo già risultato di una precedente trasformazione, non incide sul valore dell'attribuzione industriale quando si ricordi, e già l'affermammo, che la cineindustria è industria manifatturiera.

Alla individuazione di tale materia prima possiamo procedere anche se in termini di costo l'incidenza della quota-spesa per la pellicola sul totale delle spese per un film, sia relativamente piccola a confronto di quella necessaria per gli elementi coadiutori — e complementariamente imprescindibili — del complesso processo di lavorazione.

Da poche cifre dimostrative vediamo come in America, a mò di esempio, su ogni dollaro di costo per un film muto la spesa di pelli-

cola fosse di cent. 0,05. Attualmente per il film sonoro, da bilanci americani, tedeschi ed italiani, vediamo variare questa percentuale — sul complesso delle spese — dal 5,88 all'11,68% circa, rilevanza esigua quindi, che tuttavia per nulla infirma quanto affermammo più sopra, data la nessuna necessità di riconoscere nella materia prima di lavorazione quella di maggior onere d'acquisto o di preponderante massa numerica.

Ora, riconoscendo come per l'industria cinematografica sia unicamente la trasformazione del prodotto — e la qualità di questa trasformazione — quella che conta ai fini della produzione medesima, possiamo notare come l'estendersi di questa trasformazione oltre ed al di fuori del campo produttivo, crei una discontinuità e perciò un protrarsi di caratteristiche industriali che solo in particolari tipi di aziende possiamo ritrovare.

Con maggiore specificazione possiamo dire che, ultimata la fase di industriale produzione del film segue ad essa una fase distributiva essenzialmente commerciale — noleggio o vendita del prodotto — e che infine a questa fase commerciale ne segue un'altra ancora industriale. E tipicamente, una fase nella quale il prodotto-merce per talune particolarità di tempo e di luogo tende a divenire e diviene effettivamente un prodotto-servizio.

L'esercente la sala da proiezione, infatti, riceve il prodotto-film, e fornisce al pubblico il prodotto-spettacolo, attuando attraverso gli impianti della sua impresa una nuova trasformazione — essenzialmente fisica questa volta — che seppure è in sostanza il risultato effettivo e finale cui tende tutta la produzione cinematografica, fin dalle più remote origini, non permette tuttavia in alcun modo di individuare nel prodotto distribuito al pubblico quello medesimo ricevuto dall'esercente. La merce poi tende — come dicemmo — a divenire servizio, e diviene tale, per l'attuarsi della situazione nella quale si trova il compratore che non richiede il film in sè, ma richiede di poter assistere ad una proiezione spettacolare su di un dato schermo, in un dato ambiente, in determinate ore della giornata, e di venire servito da determinato personale, permettendo per queste sue richieste la fornitura di infiniti servizi per mezzo di uno stesso prodotto. Dal che deriva la necessità oltre che la possibilità di attuare una politica di smercio a prezzi multipli: 1) perchè i consumatori non possono rivendere quanto hanno acquistato; 2) perchè essi non possono acquistare per interposta per-

sona; 3) perchè caratteristica peculiare dei servizi è di consumarsi man mano che si producono (*).

In sostanza quindi vediamo che questo secondo processo industriale si riallaccia al primo come mèta terminale, il collegamento essendo fra di loro attuato da quel passaggio squisitamente mercantile che è la distribuzione. Ma interessandoci ora solo la fase iniziale di tutto questo procedere, e cioè la produzione del film, vedremo di essa produzione i fattori elementari.

I FATTORI DI PRODUZIONE NELL'INDUSTRIA DEL FILM

Per la determinazione e l'analisi degli elementi primi che concorrono alla produzione del film, e che possiamo chiamare per tale loro attribuzione fattori di produzione, ci associamo sotto taluni aspetti ad alcuni dei principii che il Del Vecchio sostiene a pagina 181 e segg. del citato volume di economia pura.

La ragione che ci porta a voler classificare gli elementi che abbiamo chiamato fattori di produzione, è essenzialmente una ragione pratica d'analisi, poichè ogni classificazione pur completa ed accurata, in questo come in altro campo, è sempre arbitraria, per il fatto di voler delimitare in regole e schemi artificiali la complessa ed interdipendente realtà naturale, e per l'eterno sussistere quindi di elementi che posti sulle linee pur teoriche di demarcazione coll'essere attribuiti ad una piuttosto che ad altra classe, vengono ad essere falsati nella loro essenza. Cionondimeno, essendo una classificazione necessaria alla imperfetta natura dell'uomo, occorre prescindere da queste considerazioni e procedere su basi comuni di valutazione.

Stabilito ed ordinato come segue lo schema che stabilisce a quattro i fattori di produzione 1) Natura, 2) Uomo, 3) Capitale e 4) Tempo, e constatato come il fattore tempo non sia nè un bene nè un servizio produttivo, ma sia invece un elemento il quale per così dire qualifica i servizi produttivi degli altri fattori cui si riferisce, procederemo con l'identico ordine della elencazione all'esame di questi fattori in campo di produzione cinematografica.

(*) A. DEL VECCHIO: *Lezioni di economia pura* - Cedam 1933, pag. 170.

La natura

L'influenza e gli aspetti che il fattore natura presenta nel campo cineindustriale verranno da noi esaminati in tre distinti momenti, o meglio in tre distinte fasi. Prima, durante e dopo la produzione industriale. E di ciascuna di queste tre fasi vedremo di tracciare i lineamenti dal punto di vista osservativo della determinazione naturale.

Il fatto che per l'industria cinematografica la materia prima non sia l'elemento di maggior incidenza nei costi, non significa che la localizzazione nello spazio di tale industria sia completamente libera e posta all'arbitrio dell'uomo.

Seppure non è la necessità di trovarsi vicina alle fonti produttive della pellicola sensibilizzata che per la sua natura (che la può annoverare tra le merci ricche — poco volume, poco peso, grande valore —) non è sottoposta alle necessità di trasporti economici esiste purtuttavia un'altra necessità che, trascurata perchè non risponde alle esigenze che di un fattore, porterebbe a false congetture. Non si può infatti non tenere conto, in vista di una diminuzione delle spese di produzione, della necessità che ha uno stabilimento cinematografico di trovarsi nei pressi di grandi città, nelle quali poter ottenere con maggiore facilità e quindi con minore spesa tutti quegli altri elementi, cose o uomini, che per il solo fatto anche di giungere in ritardo agli studi porterebbero in questo disperdimento di tempo notevoli perdite all'impresa.

La vicinanza alle grandi città è però determinata alla cineindustria anche da altre considerazioni di ordine psicologico che non si possono dimenticare. Per la particolare mentalità delle masse che pongono il loro lavoro di contenuto artistico nella industria di cui andiamo dicendo, e per la particolare natura medesima di questo lavoro, è necessario che queste masse terminato il lavoro possano agevolmente trovare di che svagarsi e distrarsi, non solo, ma possano avere tutto ciò che possono desiderare, poichè se per l'operaio, dopo il lavoro, dopo il faticare dei muscoli, nulla di meglio v'è che un buon riposo, per l'attore, per il regista, per lo scrittore, tale riposo pur necessario non puó essere subito goduto dopo una estenuante e snervante giornata di lavoro, ma deve essere invece sollecitato da una contraria reazione. Ora, tenuto conto del livello intellettuale di queste persone, è logico come esse possano trovare solo in un grande e quindi organizzato centro la possibilità di ricuperare appunto per reazione, l'energia spesa.

Durante la fase di produzione il fattore natura parrebbe riaffiorare con imprescindibilità quasi imperative. Effettivamente, per le insufficienze dei mezzi tecnici, era un tempo necessario che gli studi sorgessero in regioni particolarmente favorite dalla natura, possibilmente varie per configurazioni geografiche, non lontane dal mare, e prossime ai monti, eccetera, perchè essendo le riprese in massima parte girate all'aperto, ed essendo utilizzata per quelle all'interno la diretta luce solare, il numero delle giornate di cattivo tempo — salvo che per effetti specialissimi — era per solito lo stesso numero delle giornate ferme. Ora invece si è cercato di svincolare e si è svincolata la produzione cinematografica dalla instabilità e dalla indeterminatezza delle condizioni atmosferiche che influivano onerosamente sui costi con azione diretta sul tempo, ritardando e danneggiando la produzione; gli studi vengono quindi illuminati artificialmente, le scene vengono in massima parte girate all'interno (*) e dalle condizioni atmosferiche ci si libera sempre più sostituendo elementi artificiali di più certa determinazione ad elementi originali naturali, per giungere così ad una minore indeterminatezza per quanto riguarda sovratutto la predeterminazione del tempo di lavorazione, od anche la limitazione dei rischi.

A prodotto finito poi, esistono per le industrie in genere circostanze di necessità capaci di legarle nella loro distribuzione geografica a località vicine ai mercati di sbocco, o comunque vicine al consumatore, se si tratta di industrie che abbiano dipendenza dal variare dei gusti. Queste considerazioni per la cineindustria non valgono, la prima per la già menzionata indipendenza del prodotto finito o semilavorato dalle tariffe di trasporto, la seconda per la enorme vastità del mercato che rende praticamente inutili tali limitate conoscenze.

L'UOMO

Constatiamo anzitutto riguardo al fattore uomo, come in esso fattore praticamente se ne racchiudano due, lavoro ed organizzazione, e come da tale duplicità non ci si possa esimere per non correre il pericolo di fare analisi imperfetta ed impropria.

Non sta a noi indagare sul valore di tali elementi e sul loro significato più esatto. Ci limitiamo infatti a considerarli nella comune ac-

(*) Ricordiamo il noto processo « Dunning ».

cezione di lavoro come esplicazione di un'attività produttiva, e di organizzazione come applicazione razionale di tale attività.

Consideriamo ora nelle sue caratteristiche peculiari l'influenza ed il contributo dell'uomo come lavoratore nel campo della cineindustria.

Per la natura medesima del prodotto, e già lo accennammo, l'uomo ha in questa industria una importanza preminente, che però non è tanto di numero quanto di intensità, se così si può dire, volendo significare in questa distinzione che se in effetti a paragone con altre industrie la proporzione di massa tra uomini e macchine ed impianti non è molto differente, per quanto riguarda invece il contributo personale di ciascuno di questi lavoratori la proporzione ed il confronto non tornano se non in quanto ci si rivolga ad industrie similari, quali la giornalistica ad esempio, o l'industria dell'abbigliamento ecc., che si rivolgono cioè esclusivamente al gusto od allo spirito dell'uomo.

Ma l'uomo non è solo elemento di produzione determinato dalle circostanze o dalle necessità della politica produttiva della impresa, bensì è anche elemento determinatore di questa politica potendo con la sua presenza indirizzare verso date produzioni o limitarne altre e mutarne altre ancora. In termini di realtà vogliamo dire che sovente la necessità di creare un film non nasce dalla pura opportunità di ottenere un avvicendamento costante ed uniforme di produzione, ma può invece dipendere dalla necessità di sfruttare ad esempio un dato attore che impegnato per un certo lungo periodo graverebbe altrimenti sul costo degli altri prodotti come peso morto. Ed allora si adatta al suo tipo un soggetto o si crea questo soggetto e si monta un film che trova la sua ragion d'essere unicamente nella necessità enunciata (*).

Ma dicendo che l'uomo entra nella industria cinematografica in funzione di coefficiente diretto abbiamo anche voluto affermare come per tale compenetrazione derivi alla cineindustria una notevole *instabilità*, poichè per la sua natura variabile, l'uomo informa la sua produzione di una incertezza derivante unicamente dalle variazioni termometriche del suo umore, incertezza che finisce per ricadere sul prodotto di lavorazione, che dalla malinconia del regista o dalle bizze dell'attrice può ricevere ritardi o danneggiamenti tali da comprometterne seriamente l'esito, o comunque tali da influenzarne il costo.

(*) Identiche affermazioni si possono fare riguardo a necessità di sfruttamento di ambienti, di località, di scenari particolari ecc., quando il loro costo specialissimo e la loro natura permettono tale pratica.

Se di tali elementi ci occupiamo si è perchè essi hanno rispondenza economica e non solo riflesso di curiosità ai fini pubblicitari, e perchè effettivamente anche nella osservazione della vita quotidiana possiamo notare come non sempre il lavoro ci proceda con quella omogeneità e con quella speditezza che vorremmo.

Si pensi poi che il lavoro cinematografico lede particolarmente il sistema nervoso degli operatori per le condizioni d'ambiente, eccesso di luce e di calore, si pensi che v'è sempre una necessità eterna di seguire un ritmo veloce che toglie sovente ore al giusto riposo e che infine per la sua natura medesima, cioè per il suo notevole substrato artistico non sempre permette di poter pretendere ed ottenere che il lavoratore operi per il meglio. Donde ripetizioni, perdite di tempo, e come logica deduzione e somma di tutto ciò: aumento di costi.

Ma ad ovviare a questi inconvenienti si è cercato, per quanto possibile, di procedere ad una specializzazione di lavoro che limitandone il campo lo rendesse più sicuro ed agile. E dei vantaggi e degli svantaggi di questa politica, diremo poi.

Terminiamo su questo argomento riprendendo il concetto già esposto di uomo determinatore della politica di produzione. Ma invece dell'artista da sfruttare vediamo ora lo spettatore da accontentare. Logicamente non vogliamo qui affermare l'apodittica necessità di mantenere sempre desto il desiderio degli spettatori, cosa ovvia e naturale, ma vogliamo invece dire come talora particolari produzioni vengano eseguite solo perchè in determinate circostanze di tempo e di luogo s'è risvegliato nel mondo degli uomini un interesse — di vasta portata naturalmente — che viene ad indirizzare su determinati soggetti l'attenzione del gran pubblico. Ed in tale senso va quindi la produzione cinematografica.

Per un altro argomento, affermando ora (*) che il solo fatto che gli uomini sommando i loro sforzi si mettono in grado di raggiungere dei risultati che non potrebbero essere raggiunti altrimenti, e che potrebbero essere raggiunti con maggiore difficoltà dalla loro opera isolata, ed aggiungendo sempre col Del Vecchio che tali effetti dell'associazione stessa assume forma complessa e dà luogo alla divisione del lavoro, arriviamo all'interessante problema della specializzazione industriale.

(*) Del Vecchio: *Op. cit.*, pag. 115.

Ma in campo di divisione del lavoro subentra però la necessità di esaminare partitamente vantaggi o svantaggi, anche se già a priori si può affermare la superiorità numerica ed intensiva, dei primi.

Anzitutto essa divisione risparmia le perdite di tempo inerenti al passaggio da una occupazione all'altra, consente e produce una meravigliosa abilità in colui che si è specializzato in un solo lavoro, e infine sfrutta nel modo migliore le qualità individuali in quanto limita l'opera di ognuno a quella parte per la quale egli ha maggiore attitudine o maggiore preparazione (*).

In campo di cineindustria tali vantaggi sono assai evidenti, ed applicati nella loro tecnica. Si è infatti giunti ad un grado di specializzazione intellettuale che ricopia assai fedelmente quanto si è fatto in campo materiale di azioni muscolari. Laddove la ripetizione di un movimento crea agilità e precisione, qui è la ripetizione di un pensiero o di una forma mentale che crea facilità, ed ancora esattezza e velocità.

Si tratta certamente di una limitazione del potere intellettuale, ma vi è anche in certo qual senso una intensificazione che diventa assai produttiva in tempi che come i nostri nella loro evoluzione hanno trovato l'annientamento della necessità preesistente e persistente di dover saper fare un po' di tutto. Non intendiamo parlare qui solo del cinematografo giovanissimo, ma di qualsiasi altro campo di attività nel quale dagli inizi della civiltà si sia venuti ottenendo ed attuando una notevolissima specializzazione, logica e naturale, determinata fatalmente dalla maggiore coesione di vita e dalla facilità di scambio dei prodotti.

All'obiezione che la divisione del lavoro ha l'inconveniente di rendere il lavoro monotono ed avvilente e di legare il prestatore d'opera ad un campo estremamente ristretto di attività industriale, rendendo così più difficile l'organizzazione e la produzione, il che si manifesta con il grave pericolo della disoccupazione dell'operaio specializzato, si può rispondere in maniera esauriente, distinguendo anzitutto i prestatori d'opera artistica dai prestatori d'opera tecnica, e ricordando col Del Vecchio che quando la ripetizione di un lavoro tecnico che ha sempre un limite in sè stesso tende a raggiungere questo limite, allora si passa alla macchina sostitutiva dell'uomo, mentre per il lavoro artistico essendo tale limite stabilito unicamente entro assai imprecisati elementi, i motivi di critica alla specializzazione finiscono per avere egual peso

(*) Del Vecchio: *Op. cit.*, pag. 196 e segg.

dei motivi di lode, poichè la specializzazione porta solamente una maggiorazione nel senso monopolistico dell'attività sempre particolare dell'artista.

Un terzo elemento degli svantaggi della divisione del lavoro è trovato nella maggiorazione dei costi che essa implica nella sua attuazione — anche quando essa venga portata verso il punto ideale di massima produttività — per il maggior numero di operatori necessari. Ma d'altra parte, occorre rammentare che essa evita notevolmente i rischi di lavorazione e li sostiene nel loro improvviso presentarsi, il che (considerando il rischio come un elemento di costo per l'operazione cui si riferisce, dato che esso aumenta la misura del costo stesso in relazione al risultato che si vuole ottenere) ammortizza assai e forse annulla totalmente il peso di tale svantaggio. Deducendo e sintetizzando, possiamo quindi affermare che con una saggia politica di divisione del lavoro si ha bensì un aumento dei costi, ed un aumento di immobilizzazione, ma per contropartita si ottiene una diminuzione dei rischi ed un aumento di ricavi, potendo dare per certo che sul prodotto film ciò che maggiormente influisce è l'abbondanza dei mezzi e la possibilità di massima precisione.

E ciò sta a dimostrare la fondatezza della nostra affermazione iniziale nella quale sostenemmo superiori i vantaggi agli svantaggi della divisione del lavoro in campo di industria cinematografica.

E passiamo ora ad altro argomento.

Vogliamo infatti fare alcune brevi osservazioni sulla maggiore o minore opportunità per una impresa cinematografica di tenere presso di sè masse fisse di lavoratori.

Occorre anche qui anzitutto distinguere tra tecnici, operai, comparse, comprimari, artisti principali ed altri impiegati di concetto.

Per le prime due categorie nessuna possibilità di dubbio. È ovvio infatti che il numero dei tecnici e degli operai è in diretta funzione col numero degli studi e con la potenza degli impianti, ora poichè è su tale poderosità potenziale che si imposta tutto il criterio organizzativo di produzione, si può essere certi che le case cinematografiche terranno fissi presso di sè questi lavoratori i quali acquistando così una particolare conoscenza ambientale otterranno sempre più spedito e veloce il lavoro. Ancora specializzazione.

Per gli artisti principali e per gli impiegati di concetto, (scrittori, fotografi, giornalisti, ecc.) possiamo dire le medesime cose variando la ragione di esse. Si tratta di masse fisse che ogni casa tiene gelosamente

legate da lunghi ed onerosi contratti non solo per sfruttarli ma anche per evitare che di tali elementi possano valersi altre industrie concorrenti. Per le comparse ed i comprimari, invece, ben difficilmente si trova l'ingaggio fisso.

L'eccessiva numerosità di essi e la varietà dei loro tipi costringerebbero a tenerne immobilizzata un'enorme quantità senza possibilità di adeguato sfruttamento trattandosi — ci si passi il termine — di merce povera che vale come numero più che come qualità. Non v'è quindi convenienza di contratti fissi anche perchè col basso salario che si dovrebbe fornir loro, questi disgraziati non potrebbero certo vivere (*).

Talora anche in questo campo si è pervenuti ad una pseudo-specializzazione che contrariamente a quanto succede nelle altre industrie dove l'operaio si specializza perchè il lavoro che gli viene assegnato è limitato e ripetuto, qui nasce dal fatto che il lavoratore si autolimita il compito, per raggiungere in esso una abilità tale da permettergli — qualora lo si richieda — di poter superare gli altri compagni con l'offerta di un lavoro più sicuro e preciso che darà al produttore la possibilità di limitare il periodo d'istruzione e quindi il tempo totale di lavorazione del film. Ed in relazione al tempo il costo.

Intendiamo ora terminare su questo argomento con un breve accenno a quello che si potrebbe chiamare il problema della valutazione del lavoro in campo di cineindustria.

Taluno vuol talora parlare delle particolari difficoltà che incontrerebbe la cineindustria a trovare elementi atti ad esercitare un efficace controllo sul lavoro degli altri, difficoltà che dovrebbe nascere dalla natura medesima del lavoro che per la sua caratteristica di lavoro intellettuale meno degli altri si presterebbe a poter stabilirne con immediatezza la proficuità od improduttività.

Secondo noi una parte di vero esiste in questa affermazione, ma non è tutta vera. La difficoltà di cui s'impressionano quei taluni è a nostro parere la medesima che sorge in campo di altre industrie — e non solo in quelle cui ci richiamiamo più sopra — quando si debba stabilire — ad esempio — se un dato tipo di motore realizzato in disegno dall'ingegnere X sia realmente e praticamente passibile di quei successi che si afferma e se ne valga quindi il rischio di costruzione.

(*) È stato valutato che una comparsa guadagna in America in media annui $ 110 circa, pari a Lit. 2.000. È a dire cioè Lit. 166 mensili.

La difficoltà è la medesima, e viene superata da due circostanze nelle quali si deve venire a trovare l'individuo incaricato del controllo: notevole pratica, e innato senso particolare. E qui ritorna l'eterno problema per la risoluzione del quale da sempre si dibatte l'uomo: sapere e dovere scoprire sè stesso. È il motto socratico del conosci te stesso che si ripete quale immanente interrogativo.

Il capitale

Terzo fattore di produzione è il capitale.

Alla cineindustria, il capitale affluì inizialmente, come vedremo, per i particolari conferimenti di esercenti e di agenzie di noleggio i quali insieme potenziando la nuova industria, cercavano di trarre sempre maggiori lucri, oltre che dalla esibizione anche dalla vera e propria produzione del film.

In un secondo tempo furono le banche — particolarmente — del sistema creditizio americano — che abbondarono enormemente in crediti ed in prestiti, creando un illusorio periodo di eccessiva facilità, nei naturalmente numerosi insuccessi trovavano talora richiami bruschi alla realtà che si trasmutavano in improvvise contrazioni nel credito anche per quelle industrie che non dovevano certamente essere toccate nei freni e nelle briglie.

Fu poi solo in un terzo tempo che gli Stati, superato un primo movimento di interesse per il cinematografo, limitato unicamente ad interventi di carattere morale e fiscale, ed avvertita l'enorme importanza economico-politica della industria cinematografica, cominciarono dai primi anni del dopo guerra ad interessarsi al problema cinematografico con ben altra visione.

Protezioni doganali, interventi diretti, potenziamenti, tutele e protezionismi, contingentamenti e finanziamenti, col dilagare della clausola internazionale della nazione più favorita (*), furono le potentissime armi delle quali i Governi dei vari paesi non tardarono e non lesinarono di servirsi.

Possiamo perciò ora distinguere in tre vaste categorie le fonti di finanziamento della industria cinematografica. In una prima voce pos-

---

(*) Prof. Raffaello Maggi: *Filmindustria* Ed. Pianezza, Busto Arsizio, pag. 95.

siamo comprendere i privati e gli esercenti, in una seconda le banche, e nella terza i contributi diretti degli Stati. È in base a questo elenco che procederemo nella nostra analisi.

Per la natura medesima dell'investimento cinematografico, sempre di tipo ingente e di durata dipendente dall'organizzazione — lunga: per produzioni in proprio, breve: per produzioni in affitto — il capitale privato non è portato con sufficiente facilità ad essere impiegato nella cineindustria. Ciononostante i finanziamenti dei privati assommano a cifre ragguardevoli, ma sono di norma cointeressenze in società che per la loro costituzione nulla hanno di precisamente individuabile che non le riallacci ad altre di altra funzione. È da notare piuttosto una curiosa forma di finanziamento, anzi una curiosa costituzione societaria iniziata in America e ripetuta in Inghilterra, nella quale gli esponenti principali e gli apportatori di capitali sono essenzialmente artisti e registi di fama già accredidata che si riuniscono allo scopo di lavorare svincolati da superiori padroni, per ottenere dalla loro lavorazione il massimo degli utili e la maggiore libertà. Iniziativa come dicemmo originale e caratteristica che dà un sapore di artigianato a questa industria. I risultati paiono buoni.

Passando ora alla seconda categoria di finanziatori — banche — notiamo subito come anche per le industrie cinematografiche essa si presenti con caratteristiche particolari che la fanno preferire ad ogni altra forma di finanziamento. Le maggiori ed ingenti disponibilità degli organismi bancari, la più lunga durata del credito che esse possono concedere portano infatti ad una notevole diminuzione dei rischi della massa degli affari, consentendo così con la maggior sicurezza l'afflusso più continuo di capitali che, invece di dover attendere di venir reintegrati dalla esibizione, per procedere poi ad altre produzioni, possono dare una continuità realizzativa che non solo è buona politica, ma è anche necessità economica dato che solo con una produzione continuativa ci si avvicina a quel punto di perfezionamento realizzativo che permette il massimo e più lucroso sfruttamento degli impianti, la più efficace diminuzione dei costi, ed il più agile avvicendamento di produzione e che ha, come risultato, il richiamo definitivo del pubblico degli spettatori verso determinate firme di produttrici cinematografiche.

È ora al proposito delle banche che ci è possibile l'affermazione — ancora una volta — di quel primato intellettuale di cui l'Italia va particolarmente e giustamente fiera. Primato che in questo campo si è attuato per l'opera di un uomo che salvò — è la parola — l'industria

cinematografica americana. Abbiamo fatto il nome di Alberto H. Giannini. Quale vice presidente della Banca Italiana di California, fin dal 1912 egli — da solo — iniziò i crediti alle ditte che andavano nascendo ad Hollywood. E fu per merito particolarmente suo se l'industria americana trovati relativamente con facilità i capitali iniziali potè progredire subito dal nascere. Agli inizi della guerra mondiale, poi, contro il parere di tutti, egli continuò la sua politica con formidabili prestiti a C. Chaplin, ed infine all'epoca della crisi, quando tutte le banche, prese dal panico stesso dei depositanti, tagliavano i crediti e diventavano inflessibili nel richiedere le restituzioni, egli solo continuò a largheggiare fiducioso nella pronta rinascita della cinematografia. Così molte delle maggiori firme del cinematografo americano furono salvate dal fallimento dalla intuizione di questo italiano. Si può quindi dire che fu con Giannini che la Banca iniziò e continuò la sua partecipazione alla industria cinematografica, favorendone enormemente lo sviluppo.

Dell'opportunità di fornire il mercato di un'efficace organizzazione bancaria e creditizia, si è da noi precisamente reso conto il Governo Fascista che nella legge 13 giugno 1935 « Sulle concessioni di anticipazioni a favore della produzione cinematografica italiana », al fine di dare un più adeguato sviluppo al credito cinematografico stabilì la costituzione di una Sezione Autonoma per il credito cinematografico presso la Banca Nazionale del Lavoro, tanto per concessione di mutui ad interessi di particolare favore per la produzione di pellicole cinematografiche, quanto per la esecuzione delle operazioni relative alle anticipazioni previste nella detta legge, ed al loro rimborso.

Ma già in questo esempio si vede raggiunto e superato il confine che tracciammo tra le varie categorie di finanziatori cinematografici. Infatti dal contributo bancario si passa in lenta progressione al contributo diretto dello Stato. E ci si passa poichè lo Stato non solamente cerca di favorire con leggi e decreti la produzione cinematografica, ma anche perchè a questa produzione si appunta direttamente — e non solo in Italia — promulgando leggi che obbligano gli esercenti ad un minimo periodico di produzioni di film nazionali, limitando i permessi d'importazione in base alla massa prodotta nella nazione, stabilendo premi di facilitazioni e sgravii ai produttori, ecc. ecc.

In sostanza quindi pur mantenedo la nostra analisi su volutamente teoriche linee generali, e senza addentrarci per ciò a studiare di questi ordinamenti l'organismo ed il pratico funzionamento, possiamo affer-

mare che l'importanza fondamentale del cinematografo quale industria ed il suo peso naturalissimo come fattore d'esportazione culturale, il che lo fa annoverare per massa fra le primissime industrie mondiali e per sviluppo tra le più sentite necessità civili, è realtà assai profondamente conosciuta e riconosciuta dai vari governi che dedicano ad essa non poche delle energie nazionali. Fruttuoso conferimento sia dal punto di vista mercantile che da quello spirituale.

Il tempo

Il tempo — abbiamo detto — non è nè un bene nè un servizio produttivo, ma è bensì un elemento il quale qualifica i servizi produttivi degli altri fattori (*).

E precisamente sotto tale profilo lo intenderemo esaminandolo nei suoi riflessi e nella sua influenza sugli altri tre fattori che già partitamente esaminiamo.

Per quanto riguarda le relazioni fra tempo e natura, già avemmo occasione di dire come la minore influenza dell'elemento natura sulla produzione, minore influenza che si ottiene con l'applicazione di sistemi e di attrezzature tecniche artificiali in luogo delle originarie naturali, porti ad una minore indeterminatezza nel calcolo delle durate di lavorazione. In generale quindi vediamo dipendere tale determinazione dalla maggiore o minore influenza che hanno o possono avere sul buon andamento della produzione fattori del tutto estranei ed imprevedibili che vengano a costringere sia il rifacimento per sopravvenuti errori, sia al ritardo vero e proprio per materiale impossibilità a proseguire. Materiale impossibilità che si determina nelle più svariate forme e nei più impensati modi, in questa industria che vede dipendere gran parte del suo buon andamento dalla coesione e dall'omogeneo afflusso delle attività produttive dell'uomo. È certo però, ed appare chiaro già anche da questa osservazione, che a limitare l'influenza dell'imprevisto sul tempo, quindi sulla durata di lavorazione, come si è trovato per quanto riguarda la natura un rimedio nel perfezionamento tecnico, così per quanto riguarda il fattore uomo esso rimedio è stato trovato correlativamente nel perfezionamento organizzativo. E

(*) Si veda in Del Vecchio, *op. cit.*, pag. 182.

si viene così a palesare quel rapporto di complementarietà tra i vari fattori di produzione che mostra come assolutamente la durata di lavorazione non sia indipendente dalla organizzazione. Anzi l'attività organizzativa tende:

1. — a predeterminare con maggiore sicurezza la durata di lavorazione in particolare ed in generale;

2. — a rendere più ridotta, limitando al massimo i disperdimenti di tempo, tale durata;

3. — a predisporre, senza per questo creare inutili sovrastrutture organizzative, tutti quegli accorgimenti che permettono di mantenersi nella durata prefissata;

4. — ad evitare con tali accorgimenti tutti gli sprechi di tempo che si traducono in oneri economici.

Tale elencazione ci riallaccia nel suo complesso all'idea del produttore in grande ed in proprio il quale — solo — ha la possibilità di realizzare nel tempo e nello spazio tutto quel complesso di apparati e di uomini che possono essere efficacemente predisposti unicamente in seno ad una vasta azienda, che tragga da essi utilità e non maggiorazione di costi, e che solo per la vastità temporale e spaziale della sua produzione possa arrivare, per successivi avvicendamenti, ad una forma ideale e perfetta di organizzazione difensiva contro le impreviste eventualità.

Per quanto riguarda ora i rapporti intercorrenti tra i fattori tempo e capitale possiamo inizialmente dire come la notevole difficoltà di una determinazione preventiva della durata di lavorazione — specie per quanto si riferisce ai piccoli produttori che non dispongono cioè di quell'organizzazione di cui dicemmo più sopra — sia di grave impaccio per gli ostacoli che vengono a sorgere per l'ottenimento dei capitali, ciò perchè un privato capitalista ben difficilmente si arrischia ad investire notevoli somme in un'impresa, quando questa non gli può precisare la durata di tale investimento.

Il piccolo produttore si trova in una posizione differente da quella che può esistere in altre industrie, poichè abbisogna di capitali non per incrementare una produzione già avviata, nel qual caso nessuna differenza vi sarebbe tra la cinematografia e le altre industrie, ma vuole invece creare un'impresa che realizzi per solito un solo film, e che

quindi anche se ne ha già realizzati con i medesimi elementi pur dà, nel suo complesso, un certo che d'indeterminato che se non altro agisce, e fortemente, sulla misura dell'interesse ed anche spesso sulla natura della clausole del contratto.

Ancora una volta ci dobbiamo rifare a quanto dicemmo altrove e cioè a quando affermammo sulla scorta della realtà del passato, che solo in quei paesi che possiedono una organizzazione bancaria e creditizia notevolmente sviluppata, l'affermarsi — od il nascere addirittura — della industria cinematografica è assai facilitato, semprechè le banche non vogliano di proposito impedirne la nascita. Cosa che pur illogica non dobbiamo trascurare dal considerare platonicamente.

Abbiamo accennato più sopra alle ragioni ed alla realtà del fatto che le grandi produttrici così come le piccole non tengono presso di loro fisse grandi masse di lavoratori. Vediamo ora osservando i riflessi del tempo sul lavoro come questo fatto venga conformato in incidenza di costo. Più praticamente, e con più acutezza, vedremo il problema al paragrafo dei salari essendo per noi ora sufficiente il rilevare come per solito, per la natura medesima delle masse impiegate, si sia in generale impiegata una politica di rimunerazione a giornata che permette — è vero — come non nel sistema a cottimo una maggior cura nella realizzazione del lavoro, ma che anche finisce per incidere maggiormente sui costi totali per il fatto che queste masse trovano la loro convenienza maggiore nel ritardare e prolungare al massimo il periodo di lavorazione.

Naturalmente non è da pensare che in questo agire la masse abbiano completamente campo libero, perchè un eccesso finirebbe per divenire antieconomico per il fatto che la troppa malavoglia farebbe evitare in futuro altre assunzioni. È da ricordare che il sistema di controllo del regista e del direttore di produzione che aiutati dai vari capimovimento, direttori di masse, eccetera, può essere bensì efficacemente realizzato, ma è pur sempre possibile sfuggirvi per il miraggio di un maggior numero di giornate-lavoro. E ciò costringendo poi entro troppo limitati termini il periodo di lavorazione delle altre scene, sempre che si desideri rimanere nel tempo prefissato. E tale desiderio non è mai di origine sentimentale, ma — come abbiamo visto — di origine esclusivamente economica.

IL PRODOTTO-FILM

Di questa industria cinematografica di cui abbiamo assai succintamente esaminato talune principali caratteristiche economiche, vedremo ora il prodotto, il film, cercando di delimitarne alcune particolarità.

Col passaggio per quattro temi di trattazione, fattore qualità, individualità del prodotto, standardizzazione e costo del film, cercheremo, spostando il punto di vista, di redarre un quadro — il più completo possibile — su questo soggetto (astruso per mancanza di materiali riferimenti) che illumini il lettore sulla fisionomia del prodotto-film.

Si sente talora affermare che il prodotto film è una merce che gioca unicamente sul fattore qualità. Crediamo poter smentire tale affermazione, in quanto per infinite ragioni di cui solo alcune verremo esponendo, essa affermazione non trova nè nella realtà nè nella più avventata teoria efficienti basi d'esistenza.

Come si può infatti negare l'enorme interdipendenza che lega sia nell'ambito di una produttrice, sia in campo generale di mercato, la qualità di un film alla quantità numerica degli altri che gli fanno corona, sieno essi del medesimo tipo, siano differenti? Abbiamo già detto, e meglio cercheremo ancora di dire, come i produttori non tendano assolutamente a creare sempre e continuamente dei « capolavori », e come anzi ben volentieri allestiscano film mediocri, che — essendo di più sicura negoziazione — permettono su più abbondanti statistiche la preventivazione, assai approssimata dei termini di lavorazione, di costo, e di ricavo. Questi film mediocri vengono inoltre prodotti anche perchè — a prescindere dal fatto che sarebbe impossibile creare sempre e solamente dei capolavori, per il fatto tra l'altro che per tale politica il valore speciale di questi film verrebbe sminuito dal numero medesimo di essi — i film mediocri vengono prodotti, dicevamo, perchè è solo col loro complesso avvicendamento che l'impresa trova la possibilità di raggiungere quella posizione ottima che di molto è preferibile alla posizione massima, sia essa di numero sia essa di qualità.

La creazione di un film che giochi — come si afferma — unicamente sulla qualità, produce nell'impresa un improvviso sbilancio di elementi, per l'istantanea necessità di realizzare presso a poco con gli stessi mezzi meglio di come si realizzava per l'innanzi: è ora ovvio come ciò si possa

fare solo nel caso di una produzione che su di un numero adeguato di film annui possa creare una certa base di sicurezza e di stabilità che funzioni — per dire — a mo' di giroscopio e mantenga in equilibrio questa impresa anche se le notevoli spese sostenute per il film capolavoro son rimaste improduttive o quasi.

In sostanza quindi, l'importanza che per il film ha la qualità non è nè più nè meno urgente di quella che ha per qualsivoglia altro prodotto che soddisfi a bisogni superiori di civiltà, ed affermare che è solo tale sua caratteristica che ha valore e rilievi agli effetti sia della produzione che della vendita è dire cosa empirica ed economicamente errata, poichè è appunto nel movimento del numero che il pubblico trova la possibilità di scelta, di maggiore apprezzamento, e di quel complesso di circostanze complementari che solo nella vastità dell'offerta permettono quel sempre maggior sviluppo che rende possibile l'attuarsi appunto delle offerte speciali e migliori.

Ciò detto, proseguiamo ora nella nostra analisi esaminando due concetti, riferentisi al prodotto-film, che apparentemente parrebbero potersi riunire in uno solo: individualità del film e prodotto standard.

Per quanto riguarda il primo concetto rileviamo che ogni prodotto cinematografico per la sua natura caratteristica di prodotto complesso, destinato a divenire servizio, per il soddisfacimento non di un bisogno materiale che può ripetersi nel tempo e nello spazio, ma di un bisogno spirituale che nasce appunto e solamente per essere soddisfatto in maniera ognor differente, è sempre ed assolutamente cosa a sè stante. E se relazioni ha con altri film e dipendenza da altri, si tratta unicamente di relazioni e dipendenze derivanti dalla generale coordinazione delle attività artistiche produttive della singola impresa, la quale deve adibire alla confezione di svariati prodotti pressochè sempre i medesimi elementi. Ma tolta questa colleganza puramente materiale di elementi formalmente primi, chè in effetti — e già in potenza — essi stessi elementi assai mutano, ogni film è cosa a sè, sempre che lo si voglia considerare nella sua espressione di spettacolo.

Il film ha quella sua personalità che lo distingue appunto in quanto deve distinguerlo, chè nessuna ragione di vita avrebbe quel film che fosse identico ad uno già esistente; tantochè in tal caso l'azione giuridica per plagio verrebbe a mostrare come un tal agire illegale sia per ciò stesso anche contro natura.

Ora, estendendo il concetto, potremo forse notare una certa particolare personalità non solo nel singolo film, ma anche nella singola pellicola, cioè nella copia distribuita del singolo film, ed in ogni pellicola — suddivisa in spettacoli — vedremmo certo nascere una certa quale distinta individualità.

Si tratta, nel caso, di rifarsi al concetto già esposto di film-spettacolo come servizio, e dell'attuarsi di quella politica dei prezzi multipli che appunto in tanto si rende possibile ed espediente, in quanto il prodotto distribuito ha queste possibilità individuali di apparire ognora differente — e di essere realmente tale — non per il suo variare diretto, ma per il variare del riflesso nella massa che lo acquista, variare che trova la sua dipendenza in una caterva di fattori, l'elenco dei quali ci porterebbe forse alla enumerazione di tutti i fatti ed animi umani.

E sono fattori di tempo e di luogo, innumerevoli, soli capaci nella loro numerosità di creare quel divario di risultati e d'effetti che rende possibile appunto l'individuazione di una copia di un medesimo film da un'altra pur effettivamente identica, e che di questa medesima copia rende possibile una suddistinzione in spettacoli.

Il secondo concetto cui ci eravamo riferiti all'inizio di questa argomentazione era quello della standardizzazione in campo di produzione cinematografica.

In realtà dopo quanto abbiamo detto appare come neppure pensabile un processo di uniformità nell'elemento spettacolo del film anche nella stessa sua fase industriale e distributiva (nella terza fase del servizio la negazione è ovvia). Ciò che nel film appare come inquadrato nel rigore del tipo è essenzialmente l'elemento materiale: la pellicola, che è anzi uno dei prodotti, fra quelli di gran diffusione, fra i più standardizzati del mondo.

Nella conformazione materiale infatti, la pellicola è sempre identica, per passo, per larghezza d'immagini, traforata ai margini in tal guisa da rendere possibile la sua proiezione su pressochè tutti gli apparecchi, con la banda sonora — differente talora per caratteristiche tecniche — ma pur sempre posta sulla sinistra, funzionante alla medesima maniera per tutti con la fotocellula al selenio, ecc. ecc.

Si è quindi in sostanza raggiunta — ma non ancora raggiunta definitivamente — una realizzazione tipizzata nel campo tecnico-materiale.

Resta logicamente fuori da tale influenza la parte artistica che però — in certo senso — ha anch'essa raggiunto — con la creazione di schemi quasi fissi di approntamento — un certo grado di tipizzazione.

Ragione logica ed economica di questo tendere alla tipizzazione, troviamo nella industria cinematografica col riportare l'affermazione del Marshal che: « *...la tipizzazione delle parti componenti determina maggiori economie ed è in pari tempo di minor ostacolo al progresso...* » (*).

E lo sviluppo della cinematografia che per la sua natura a doppio ciclo industriale doveva trovare impianti adeguati ovunque se ne volesse stabilire un mercato di smercio, ha trovato la sua possibilità di riuscita solo quando — e fu molto presto — si arrivò ad un tipo unico di pellicola.

È certo però che i tentativi recenti fatti in America per modificare il formato del film da 35 m/m, o quello del *Grandeur-film* di 70 m/m, o del *Magnafilm* di 56 m/m, tentativi che trovano ragione d'essere in perfezionamenti estetici, visivi, sonori e tecnici che non ci riguardano e che vengono assai ostacolati appunto da questa standardizzazione materiale che renderebbe necessario il mutamento in blocco di tutti gli impianti di ripresa e di proiezione esistenti.

Diciamo tutti, perchè ben difficilmente — salvi i limiti di tempo — potranno in questo eventuale futuro sussistere apparecchi di vecchio tipo accanto a quelli di tipo nuovo.

Non s'ha da credere, ora, che per questa ragione il film a più grande formato debba necessariamente essere soffocato sul nascere; al contrario, non appena esso avrà trovata la posizione economica ideale si può star sicuri del suo avvento al potere. Come fu del sonoro che in un relativo batter d'occhio fece sostituire con il suo avvento tutti i vecchi impianti non solo di proiezione, ma anche di ripresa.

Questo fenomeno che abbiamo tratteggiato, degli avvicendamenti, cioè, in campo mondiale di nuove invenzioni, e di nuove apparecchiature, risponde ad una necessità che il cinema risente moltissimo, e cioè la necessità di sopperire in qualche modo a quel logorio dell'interesse che si verifica forse appunto particolarmente a causa dell'enorme sviluppo preso.

Risultato di questa necessità è una lotta continuamente ingaggiata e assai viva che trova la sua ragione d'essere oltre che nel desiderio di rinnovare sè stessi, anche nella necessità d'impedire tali rinnovamenti alla concorrenza. Le produttrici infatti non vogliono assolutamente arrivare sul mercato coi nuovi prodotti quando ancora coi vecchi ci

---

(*) MARSHAL: *Industria e Commercio,* trad. Baffi, pag. 209, U.T.E.T.

sarebbe da ricavar lucri, chè sarebbero disperdimenti economici tutt'altro che opportuni; ma tuttavia nessuna produttrice vuole essere superata improvvisamente dalle altre quando per l'iniziativa di uno i rinnovamenti si mostrassero necessari, rendendo ad un tratto imprescindibile una completa nuova registrazione che potenzialmente fosse già attuata.

Ciò è possibile poichè, pur con il maggior rigore e con la massima segretezza, qualcosa finisce sempre per trapelare, e la notizia che un grande gruppo cinematografico si è assicurato un certo determinato brevetto crea subito negli altri il desiderio imitativo, e poichè ben poche invenzioni sono inconcepibili con altre simili seppur differenti, ecco come ad un tratto — ad esempio — tutte le case cinematografiche d'America e Germania hanno potuto uscire col film sonoro — a brevetti diversi — ottenendo l'identico risultato di rinnovamento. Il tempo poi sistemò le cose preferendo quei brevetti che si mostravano più adatti, ma è certo che di film sonoro si cominciò a parlare almeno cinque anni avanti il primo spettacolo sonorizzato.

Tutto ciò va naturalmente a grande danno delle piccole industrie, che per l'esiguità dei loro capitali non possono mai rimanere al pari con le grandi, subendone quindi la politica e l'azione, specialmente gravosa in periodo di rinnovamento; ma d'altra parte non sempre i brevetti accaparrati sono utilmente e vantaggiosamente sfruttabili, e non di rado capita che essi si risolvano in lunghe ed infruttuose immobilizzazioni, il cui onere pesa per parecchio tempo sulle produttrici che finiscono per ammortizzare questo peso morto con la realizzazione di altre invenzioni più utilmente fruttifere. Questo, certo, non può avvenire per le piccole industrie che, non potendo effettuare la politica di accaparramento, non corrono questi rischi, e che d'altra parte tale vantaggio pagano quando debbono usare degli altrui brevetti; ed è un tributo d'uso oneroso certo non più che il rischio di inutili immobilizzazioni.

Ed eccoci al quarto dei temi di cui dicemmo all'inizio di questo saggio.

Più sopra c'è capitato di affermare come per solito il maggior costo di un film significhi un maggior valore che si esprime in termini di superiore accuratezza, di maggior perfezione, di più appagante impostazione; vogliamo ora spiegare questa frase che forse può apparire come avventata, ma che al contrario esprime una realtà che ha il suo più vero riscontro nella pratica degli studi.

Dire in che consiste il valore del film, e di dove si possano far scaturire elementi per tale determinazione, non ci sembra cosa proficua e nemmeno in certo senso possibile, poichè il valore del film dipende essenzialmente dalla sua utilità e l'utilità d'una cosa esiste nella cosa in quanto esiste nella mente della persona che con la cosa entra in certo rapporto (*). L'utilità è insomma un fatto psichico e soggettivo che rafforza ancor più tali sue caratteristiche in campo di industria cinematografica, per la singolare soddisfazione cui è rivolto il prodotto film, e che vede appunto per la sua medesima natura una impossibilità sostanziale ad essere precisata in elementi che non siano puramente teorici.

La dipendenza del valore del film dal costo può essere rilevata per il fatto che col prodotto film ci si rivolge ad una psicologia collettiva che nella generalità dei casi subisce l'influenza maggiorativa, in tema di soddisfazione, della maggior perfezione di cui dicemmo sopra. Del resto si afferma che sopportando determinate misure di costo, si possono aumentare e migliorare le misure e le condizioni della soddisfazione dei bisogni, e tale constatazione nel nostro campo si può esprimere col notare ancora una volta la dipendenza del costo dal tempo ed in relazione a ciò la possibilità di creare migliori prodotti quando, nel tempo prestabilito per la lavorazione, ci si possa muovere con comodità. E non solo nel tempo singolo del prodotto unitario, ma anche nel tempo generale di produzione che vede un lungo periodo di lavorazione, poichè, constatato come non siano le più grandi produttrici a produrre a minor prezzo, possiamo dire che il successo di queste grandi imprese stia nella qualità del prodotto più che nel prezzo, qualità che esce sempre perfezionata per la vasta massa di produzione che nel numero dei prodotti trova la diminuzione degli errori proprio per l'attuarsi del fenomeno della decrescenza marginale degli errori, rilevato e rappresentato da Bernouilli, nella sua caratteristica curva.

Questa possibilità di ottenere un buon prodotto mercè l'agevolazione delle condizioni lavorative, può essere riassunta in una breve frase che esprime la necessità di creare subito il buon prodotto senza attendere ad arrangiamenti successivi, e senza avere l'illusione di poter sempre sistemare le cose; l'opera d'arte infatti se è di infelice riuscita ben difficilmente, ed anzi quasi mai, può ricondursi ai necessari requisiti estetici.

(*) Del Vecchio: *op. cit.*, pag. 121.

Terminiamo dichiarando come alla preventiva valutazione degli elementi di reddito si possa procedere solo in via induttiva sulla scorta di non sempre sicure basi statistiche. Del resto tutto ciò non ci sembra di molto nuovo o speciale per la nostra industria. Tutta questa indeterminatezza, dipende, a nostro avviso, unicamente dalla instabile natura dell'uomo che un lieve soffio di vento può dirigere ad altre mete, e tutto ciò è con particolare, e non speciale, effetto risentito dalla industria cinematografica che dell'uomo si rivolge alla essenza più libera e per questo più umanamente imprecisabile: lo spirito.

Organizzazione di produzione

Allo scopo di esaminare la valutazione dei risultati d'esercizio nella industria cinematografica, è necessario soffermarci — pur con la massima brevità — ad osservarne il processo tecnico produttivo nelle sue principali fasi caratteristiche.

Come abbiamo avuto agio di osservare nelle precedenti pagine, talora — e non molto raramente — la creazione di un film è sollecitata da elementi che a tutta prima possono apparire non come determinatori, ma come determinanti della politica di produzione. Intendiamo cioè riferirci a quelle opportunità di avvicendamento che fanno impostare la creazione di un prodotto per mere ragioni di sfruttamento di taluni elementi, siano essi attori, o registi, o attrezzature tecniche particolari. Ad ogni modo in questi, come negli altri casi che potremmo chiamare più normali — senza pur tuttavia accennare ad un benchè minimo valore di anormalità in quelli più sopra esposti — il punto, il nucleo iniziale di partenza è il soggetto. Sia stato esso creato negli appositi reparti, sia esso derivato da adattamenti di preesistenti opere letterarie, teatrali od altro. Esso soggetto viene per solito presentato inizialmente come un breve schematico racconto che solo in una successiva fase viene integrato e sviluppato, seconda particolari criteri in appositi reparti dell'impresa, in uno schema dove l'azione che vi si svolge è suddivisa in parti, ciascuna di esse in scene, talora ogni scena in movimenti, e adattato nella sua nuova stesura alla particolare tecnica cinematografica. A sceneggiatura terminata si procede da parte degli scenografi alla costruzione dei modelli degli ambienti e dei costumi che nella realizzazione daranno corpo allo spirito iniziale della trama. Approvati tali progetti si passa alla costruzione del tabellone di lavorazione che raccoglie ed accosta le

scene secondo i punti di contatto di ambiente o di partecipanti, allo scopo di snellire la realizzazione.

Per la compilazione del tabellone generale di produzione esistono in pratica taluni criteri informativi che riteniamo utile riportare (*).

1) Bisogna anzitutto stabilire il numero delle scene da girare all'interno dello stabilimento e quelle all'esterno e approssimativamente determinare la durata della lavorazione.

2) Per la ripresa di scene all'esterno si deve scegliere la stagione più adatta tenendo conto delle eventuali giornate di tempo contrario, che verranno, ove sia possibile, utilizzate in prove od altre attività, comunque inerenti al film in lavorazione.

3) È necessario predisporre i complessi scenici in modo che essi siano completi e non richiedere, o richiedere al minimo, rimaneggiamenti o modifiche in corso di lavorazione. Il loro montaggio ha da effettuarsi in un tempo minimo, cessato che ne sia l'uso, immediatamente devono essere pronti gli altri, mentre ancora si ha da aver cura che essi possano essere utilizzati in parte per altri film. Il complesso di queste operazioni è in relazione alla potenzialità economica, sebbene anche produttrici di più modeste proporzioni relativamente alla loro lavorazione possano raggiungere una pari agilità ed in formato ridotto una pari organizzazione.

4) Il Blasetti nota poi che bisogna fare in modo di liberare il più presto possibile il bilancio del film dal costo degli attori più gravosi coll'aggruppare le scene in cui essi lavorano. Osservazione esatta dal punto di vista economico. In realtà forse di non sempre facile applicazione. Gli attori meglio pagati sono quelli che sostengono i ruoli principali e la loro presenza è quasi continua, sicchè anche quando non agiscono hanno da trascorrere il tempo in prove. È nota la esigenza di molti direttori artistici, per i quali la lavorazione vera e propria è ristretta in limiti piuttosto modesti di tempo, mentre i tempi consacrati alla preparazione ed alle prove sono assai più notevoli. D'altro lato la applicabilità del criterio citato è in relazione al tipo di contratto che vincola l'artista alla casa produttrice, cioè in primo luogo alla durata ed alle modalità del contratto stesso (**).

(*) MAGGI: *op. cit.*, pag. 29 e segg.

(**) Ad ogni modo, secondo noi, questo criterio vale sempre per le comparse che hanno per consuetudine sempre contratti a giornata di lavorazione, e mai per gli attori principali che non vogliono certo far dipendere la loro cifra d'ingaggio dal fattore tempo. Ed è in ciò che si rileva particolarmente il carattere monopolistico dell'attore che è il solo a disporre di sè ed ha perciò molto peso nelle stipulazioni contrattuali.

5) Il preventivo dei costi sarà caricato con una percentuale variabile da film a film, o con percentuali a minime differenze, rispetto ad una, presa come tipo, ove si tratti di film che presentino i caratteri di una produzione in serie; cioè di produzioni solitamente di scarso valore artistico, destinate a pubblici di minori esigenze.

6) L'utilizzazione di ogni spesa, specie di quelle consentite in aggiunta, deve all'atto pratico, mostrare reale efficacia.

Aggiunge poi il Maggi, a questo punto, un'osservazione che nasce spontanea e che nota come esista una precisa impossibilità di stabilire con esattezza quale importanza possano acquistare rispetto al rendimento futuro le spese sostenute in aggiunta a quelle reputate necessarie.

Sulla base quindi del tabellone generale di produzione, di cui dicemmo più indietro, s'inizia la vera e propria realizzazione. Ogni sera le scene girate in giornata vengono proiettate allo scopo di permettere subito l'osservazione delle eventuali necessità di rifacimenti. Terminate poi tutte le riprese, si procede al montaggio, creando cioè il mosaico delle varie parti, in base allo schema di sceneggiatura. Al film ultimato si aggiunge poi la colonna sonora che era stata realizzata a parte e si passa alla stampa delle positive, il numero delle cui copie è ben stabilito, dato il notevole onere che esse importano. Di talune scene si stampano poi a parte taluni brani che andranno a precedere il lanciamento del film sul mercato quali campioni pubblicitari.

IL COSTO NELLA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

Esaminata in brevissimo sunto l'organizzazione della produzione, vedremo ora di trarre qualche osservazione dall'esame degli elementi di costo della produzione del prodotto-film. Per la sua stessa natura il prodotto-film può presentare figure e montanti di costi estremamente disparati. In America non è infrequente in una stessa stagione di trovare a fianco di un film del costo — ad esempio — di $ 130.000, un altro che non ha importato una spesa inferiore a $ 800.000. Anche in Italia del resto la differenza in termini di costo tra le produzioni di carattere leggero ed i maggiori sforzi dei grandi film *Scipione l'Africano, Condottieri* — ad esempio — è assai pronunciata. Comunque per un film di carattere medio non si è troppo lontani dal vero accennando ad un ammontare di 7 ÷ 900.000 lire per l'Italia e di 4.000.000 di lire circa per l'America.

Lo stesso raffronto fra le spese ritenute dirette e quelle ritenute indirette è assai notevole. A chi però attentamente analizzi i costi d'impresa della cineindustria non sarà difficile di rilevare come le percentuali delle spese indirette sul costo totale si mostrino — e del resto è logico — inversamente proporzionali alla cifra delle spese dirette.

Gli elementi indiretti esprimendo infatti il substrato fondamentale dell'impresa cinematografica non possono essere indice dei particolari impegni di produzione richiesti dagli extra-film.

Sottoponiamo ora all'attenzione del lettore un preventivo non però molto aggiornato di un film italiano:

FILM SONORO ITALIANO		*Costo totale*	*percent.*
Spese generali, collettive, affitto apparecchi sonori	L.	250.000	36,95
Attori	»	100.000	14,80
Pellicola negativo schermo	»	69.000	10,20
Direttore di scena (regista)	»	44.000	5,91
Costruzione scene	»	40.000	5,91
Comparse	»	30.000	4,47
Esterni - trasferte	»	20.000	2,95
Acquisto soggetto	»	20.000	2,95
Stampa copia campione	»	19.500	2,88
Sviluppo negativo	»	19.000	2,81
Orchestrali	»	12.000	1,77
Generici	»	10.000	1,48
Noleggio mobilio	»	10.000	1,48
Pellicola negativo sonoro	»	10.000	1,48
Aiuto direttore	»	6.000	0,89
Materie prime varie	»	5.000	0,74
Percentuale acquisti diritti musicali	»	5.000	0,74
Soggetti per scenografia	»	4.000	0,59
Noleggi vari	»	4.000	0,59
Compenso sceneggiatura	»	3.000	0,44
TOTALE	L.	680.500 (*)	

(*) Questi dati e gli altri abbiamo rilevato e rielaborato dal volume del Maggi.

Crediamo ora interessante aggiungere due altre tabelle che indicano gli elementi di costo per un film sonoro in America e in Germania.

FILM SONORO AMERICANO		Costo totale	percent.
Spese generali	$	40.000	23,54
Attori	»	35.000	20,59
Regista	»	30.000	17,64
Manoscritto	»	20.000	11,77
Costruzioni	»	20.000	11,77
Film	»	10.000	5,88
Licenze	»	10.000	5,88
Operatore	»	5.000	2,94
TOTALE	$	170.000	

FILM SONORO TEDESCO		Costo totale	percent.
Salari	R.M.	35.000	12,06
Spese generali	»	34.500	11,95
Pellicola-negativo	»	32.000	11,07
Attori	»	31.000	10,72
Affitto, servizio macch. da presa	»	25.000	8,65
Personale tecnico	»	18.000	6,22
Regista	»	14.000	4,84
Atélier, costruzione, esercizio	»	11.000	3,80
Licenza Tobis all'interno	»	10.800	3,73
Manoscritto	»	10.000	3,46
Materiale	»	8.000	2,76
Comparse	»	7.200	2,49
Mobili	»	6.000	2,06
Partecipazione alla Tobis	»	5.000	1,73
Tasse	»	4.900	1,69
Energia elettrica	»	4.700	1,62
Licenza Tobis all'esterno	»	4.700	1,62
Direzione di produzione	»	4.500	1,55
Trasporti	»	3.000	1,09
Musica (orchestrali)	»	3.000	1,09
Assicurazione pellicole negative	»	3.000	1,09
Compositore musica	»	2.700	0,93
Piccole spese	»	2.400	0,65

Costumi, parrucche . . .	RM.	1.800	0,62
Ispettore di produzione . .	»	1.400	0,48
Dischi sonori	»	1.000	0,34
Diritti di proiezione . . .	»	1.000	0,34
Affitto lampade	»	1.000	0,34
Fondo speciale	»	1.000	0,34
TOTALE . . .	RM.	287.600	

Se ci si mantiene sulla base indicativa delle precedenti serie di percentuali possiamo ora abbozzare una tabella di correlazione fra alcuni di questi dati. In questa tabella aggiungremo alle percentuali americane per il film sonoro, le percentuali relative al vecchio film muto. Ciò a scopo di confronto.

TABELLA DI CORRELAZIONE DI PERCENTUALI PER VOCI CUMULATIVE

	ITALIA	GERMANIA	AMERICA	
			sonoro	*muto*
Manoscritto . . .	3,4	3,46	11,77	10
Regista	5,91	4,84	17,64	10
Attori	16,28	10,72	20,59	25
Costruzioni . . .	7,39	—	11,77	19
Pellicola . . .	14,50	11,07	5,88	5
Licenze	—	5,35	5,88	—

Si noti subito la predominante importanza delle voci « manoscritto » e « regista » negli elenchi riferibili all'America rispetto alle altre due nazioni.

Per quanto riguarda gli attori, le differenze non sono estremamente sensibili salvo il caso germanico.

Il costo della pellicola è poi difficilmente confrontabile per la poca chiarezza commentativa dei dati americani che non ne specificano la composizione. Appare tuttavia assai palese una scala decrescente dall'Italia all'America, in questo elemento di costo, attraverso la Germania.

In campo di costruzioni, come del resto era facilmente immaginabile, la percentuale americana si nota assai più rilevata di quella relativa al nostro paese, e cioè non certo per la maggiore onerosità dei materiali.

L'elenco riguardante il film muto che avevamo posto a titolo di confronto ci permette ora di constatare come l'avvento del sonoro sembri aver leggermente diminuita l'importanza contabile dell'elemento umano di scena a favore del manoscritto e del regista, ciò per la maggiore complessità della sceneggiatura — dialoghi — e per la aumentata responsabilità del regista — effetti sonori —. Dobbiamo però avvertire che la diminuzione delle cifre relative alla voce attori può anche essere determinata dalla non improbabile assenza nella medesima voce al « sonoro », degli oneri relativi alle parti minori. Il divario, infine, relativo alla voce « costruzioni » non sembra in tutto giustificato e può bene imputarsi alla diversità nei criteri di rilevazione del costo.

Se sostiamo ora brevemente — sempre a titolo di approssimazione indicativa, — sulla tabella che più ci interessa, vale a dire su quella riguardante la produzione di un film italiano, rileviamo che la più alta percentuale (36,95) si riconnette agli oneri che si addensano intorno allo stabilimento, affitto, spese generali, affitto apparecchi sonori. Segue poi con 29,32 % l'elemento personale dell'impresa con alla testa gli attori principali ed il regista, e seguiti dalle comparse, fino ai generici. L'elemento fotografico riveste un'alta portata con il suo complesso ammontare di 17,75 %, sovratutto dovuto alla pellicola negativo-schermo. Gli elementi più materiali (materie prime varie, costruzione scene, noleggio, mobilio) seguono con un ammontare totale dell'8,13 %, in modo prevalente attribuito alle costruzioni sceniche. Il complesso degli oneri, infine, che potremmo dire di soggetto sembra oscillare intorno al 4,72 % con naturale prevalenza (circa il 3 %) del manoscritto vero e proprio.

Venendo ora ad un altro argomento dobbiamo dire che un elemento di particolare importanza e delicatezza è quello degli ammortamenti che la prassi italiana e straniera procede ad impostare con la massima rapidità, così da vedere oscillare tra il 50 e il 65 % quelli riguardanti i complessi scenici e del guardaroba, mentre pur rilevanti anche se in misura minore appaiono quelli relativi alle macchine da ripresa che variano dal 25 al 50 % annui.

Nel caso pratico le cifre concrete possono naturalmente allontanarsi di molto da quelle più sopra indicate. Del resto è la sola politica d'impresa che può e deve determinare anche i valori effettivi d'ammortamento.

GILBERTO LOVERSO

Storia degli stili nei film

Lo stile è l'uomo — ebbe a dire, se non sbaglio, l'illustre Buffon. Non intendo qui, su questa rivista specialmente, elevare osanna e portare sugli altari la solita questione fra forma e contenuto, questione che ha dato modo ai critici italiani di passare il tempo in qualche modo sui giornali quotidiani e settimanali del continente; tra una chiacchiera e un'altra. Gli uni stettero per la forma e gli altri per il contenuto, alla fine dividendo in due parti enormi e sibilline tutti i poeti, scrittori, drammaturghi, pittori e giornalisti da Dante in poi, facendo una capatina anche fra i romani più difformi e inutili, quali Cicerone ad esempio o a Cesare in quanto distributore di note di guerra e spingendosi improvvisamente, a che non fossero accusati di ignavia intellettuale o di molta ignoranza, fra le schiere degli antichissimi greci scrittori e storici, in modo da appioppare a Euripide ad esempio il titolo di contenutista e a Saffo la nomea illustre di formalista. Tutte questioni inutili, perchè, secondo me, non si tratta affatto di specificare letterariamente e forma da una parte e contenuto dall'altra, ma di indirizzare gli scritti a che sieno scritti bene, artisticamente, e dicano cose importanti. Ecco tutto.

Ma stavolta potrei essere ancora il primo, in tutta feroce umiltà, a trattare dello stile nel cinematografo corrente. Nessuno ha mai pensato che un film ha uno stile piuttosto che un altro, non nei registri soliti e tapini messi in uso dai critici internazionali a furia di *smi*, di *inea*, di *oia*, ma proprio nelle sostanze stesse delle trame e del modo di metterle in pratica; differenze capitali, enormi, secondo le quali un'idea può essere risolta ricopiando di sana pianta un De Amicis ad esempio o un Verga; un Berchet come un Leopardi; un Balzac come un Flaubert; un Pirandello e Bontempelli come un D'Azeglio o un Gozzano; un Iacopone da Todi come un Papini.

Lo stile in un film si rivela appunto nel modo come è stato messo in opera, con le caratteristiche tecniche e dunque anche morali. Non parlo mai io di *etica rettorica*, ma di *morale sociale* sempre; fra i due

partiti v'è sempre molto oceano e non di acqua soltanto, forse di veleni diversi. Si potrebbe dire intanto, per dar ragione ai critici o, per intenderci fra coloro che seguono le direttive comuni, che un film per la sua stessa sostanza peculiare può appartenere al relativismo, romanticismo, classicismo, positivismo, decadentismo, novecentismo, ottocentismo, puntinismo, (anche puntinistici i film, dei quali discorreremo più avanti), prendendo insomma spunto più o meno forte se un film si vale di pittura, di filosofia, di genere letterario o umano, di cose viete o originali, di teorie di già sorpassate o di realtà ancora non messe in atto. Ho sempre scritto che certa letteratura francese di seconda mano, scritta e vissuta magari, da Balzac, Victor Hugo, Zola, Bourget, Morand (ultimo dei romantici disfatti e raffinati) va sotto la denominazione di realismo o di scarsa fantasia. Il mestiere vince sulla fantasia, la tecnica sola e vuota sulla sostanza magari ancora disperata e folle, la fotografia pura e schietta vista per occhio umano sulla combinazione immaginosa di realtà e magia (parole di Bontempelli), la democrazia sul fascismo negli ultimi tempi, il ministerialismo sulla campagna venturosa e finale. Certe frasi fatte furono a sostegno non soltanto di quello stile parigino, ma sopratutto di quella sorta di moralità piatta, guasta e vergognosa che tratta non di uomini, ma di generi, non di anime ma di fatture, non di coscienze ma di leggi insulse e disoneste. La grande cosidetta letteratura francese ancor oggi di gran moda (tutti gli scrittori francesi sono piccoli o grandi Balzac) si serve della moda intrapresa da alcuni scrittori del XVII e XVIII secolo; dopo Voltaire, Diderot e Montalembert, fantasia magari filosofica, ecco, ripeto sino alla nausea. Victor Hugo, Balzac e Zola sino agli ultimi, speriamo, « maestri » dello scrivere per il pubblico, scrivere cioè per sottoscrizione di alcune pretese verità intraviste o intraudite: male e bene, bellezza e bruttezza, legge e anarchia, povertà e ricchezza, Dio e Satana, o magari Lutero e Bruno, piedi scalzi e piedi calzati, capelli strappati e capellature da barbiere regale, fughe a piedi e corse a cavallo per tutti i Bois de Boulogne che sono poi le foreste francesi e tutte le fortezze che sono luoghi di rendez-vous (il moderno buen retiro) eleganti e mondani.

Tutti i film oggi ricopiano quel secolo, quella moralità, quel genere, diciamo, d'arte; tutti i film (eccezione di alcuni) ricopiano il realismo di Hugo, il borghesismo di Zola, il positivismo di Balzac, l'intimismo di Proust o Bourget, il decadentismo di Baudelaire.

Tutti i film cosidetti ottimisti, stranieri e italiani, sono pessimisti in fondo per costituzione o per genere letterario intrapreso. In un paese

come l'America tutti i Dos Passos, ricopiano i Victor Hugo e dunque tutti i film ricopiano, in quanto realisti per invenzione di fotografia, quel realismo piatto, quella moralità spuria, quell'equivoca verità presa come si dice, e riportata sullo schermo. Il verismo, insomma, prende, trasporta, degenera tutti i film dal primo all'ultimo sin dal tempo dell'ottimo Lumière. (Eccezioni verranno e saranno, di meraviglia per tutti). La costruzione insomma di un film quale può essere, ad esempio, inquinato della pretesa saggezza di aver scolpito con caratteri immortali la verità umana; e tutto ciò altro non è se non sovrastruttura barocca, dove non mancano affatto le idee di un Bernini ancora oggi in fatto di statue umane, le idee di roccocò in fatto di architettura, le idee di un liberty grandissimo ripulitore di capellature francesi al tempo di Luigi Sole in fatto di parruccheria moderna, o come si dice, di truccatura. Le luci, tutte le luci, che ho visto in migliaia di film, eccezione qualcuna, sotto genere di candela magari elettrica, nemmeno di necessità; tutte le creature sono la piccola derelitta di *Miserabili* (vedi Shirley Temple); tutti i paesaggi rassomigliano a quelli dello Zola in *Assommoir* (pessimismo figurativo e nauseante); tutti gli ambienti rassomigliano agli ambienti mondani « peccaminosi » di una *Zazà*, sia il salotto della signora per bene, sia il gabinetto del deputato, sia la camera da letto del signorino scapolo intero, sia insomma il dormitorio d'un collegio. Tutti i film sino ad oggi, non hanno altro scopo che ritrarre verità per noi lapalissiane, con una macchina grandissima ma di forma Kodak; tutti i film, sono stati girati da una macchina fotografica nelle mani di vagabondi amorosi in via di smarrimenti dinanzi alle gambe di donzellette nei giardini pubblici della città; amore è lusso, morte è accidente, vita è caso. Da Ambrosio sino a Bacon, fra Zukor e Mamoulian, (non tutto completo). Trasformazione rarissima, interpretazione rarissima. Se l'arte tratta la trasformazione della realtà, non ho visto che due o tre film sino ad oggi capaci appena di rendere questa famosa verità reale a modo di « invenzione ». Lo stile, in film, sta a De Amicis, la politica d'arte a Silvio Pellico, la paura dell'invenzione in una sorta di incubo spesso disastroso che rende pazzo il regista, l'operatore, lo scenografo e perfino il produttore da ricopiare al millimetro, senza equivoci, ora l'albero, ora la strada, ora un occhio, ora una mano, ora un veicolo, a che si veda con tutti gli occhi, che sì, bisogna esser ciechi, quello ha quattro ruote, l'altro centinaia di foglie e l'ultimo molti selci l'uno messo vicino all'altro (quando si tratta di film peccaminosi, il selce sta divaricato e perduto, con fosse di acqua piovana). La famosa vendetta futu-

rista che ancora rassomiglia ad un amore perduto per la verità o meglio per il verismo, stava ai principi della sua nascita proprio contro un tale verismo in pittura (Boccioni), in letteratura (Marinetti) in teatro (Carli e Settimelli), in poesia (Buzzi). E le parole in libertà, la compenetrazione di piani, il dinamismo plastico, il teatro sintetico oggi appaiono di un verismo esacerbato e violento, a che non si perda memoria mai che un cavallo ha quattro gambe o una bicicletta dieci ruote quando corra a precipizio, e che un verso possiede i boati veri d'un uomo iracondo e altisonante. I contrari si toccano anche nella cosidettà arte letteraria, così come la gelosia è un amore disperato e sempre amore è, come l'assassinio sporadico altro non è che evasione strana da un mondo, non fatta contro sè stesso, ma eseguita contro altri della stessa specie.

E nulla si dimostra ormai più falso e insincero quanto il cosidetto realismo. La fotografia spesso è un'abberrazione di immagini, eseguite a ricordo di una donna come di una platea. I termini con i quali sono riprodotte quasi tutte le scene filmistiche sono equivoci malati, visto che non c'è cosa eguale ad un'altra in questo mondo. Le trame in uso anche oggi sono state plagiate addirittura per movenze, per pretesti e per fisonomie dall'accademismo dell'anteguerra, che comincia con Balzac e ancora non finisce; la borghesia balzacchiana e zoliana con i suoi sogni, con le sue evasioni, con i suoi cavilli commerciali, con le sue irrealtà stagionate e sedentarie invade non soltanto le trame, che sarebbe poco, ma addirittura lo stile di quei film per luci ambienti, riflettori, pose, colorazioni, e movimenti. Alcune trame civili, per intenderci, ovvero sature di cosidetta civiltà contemporanea, sono soltanto ripetizioni di altri tempi e di altri costumi, illuminate da quelle luci e invase da quelle atmosfere; spesse volte quando vedo una corsa « pazza » di automobili per una strada provinciale mi domando perchè quel regista abbia adoperato quelle macchine e non piuttosto cavalli o destrieri, con sopra cavalieri e dame piuttosto che omuncoli in knickerbockers e femmine con piumini sui capelli rasati. Certe visioni di borse americane, con dentro uomini strepitanti e convulsi, mi appaiono quali agglomerazioni sporadiche di banchieri dell'Ottocento, in massa invece che solitari. Ciò che allora facevano pochi, adesso, in virtù del cosidetto standard, fanno in molti, per plagi magari di carni e molteplicità di costumi uno vicino all'altro. La teoria è sempre la stessa, teoretica spavalda e insulsa che adopera uomini e veicoli sempre gli stessi in virtù d'un destino non ancora specificato. Quando vedi in America una torma di gangsters, tutte le mani provviste di sputafuochi o tromboni, devi pensare che l'omici-

dio unico d'un derelitto nel secolo XVIII s'è fatto unanime e che le torture dell'Inquisizione di Spagna sono trasformate in piaghe enormi da tutti sofferte per uno sbaglio di valutazione.

Si intende che tutti gli *ismi* stilistici valgono per i pseudo artisti e per le pseudo fotografie filmistiche; chè quando si tratta di artisti veri, autentici e di film artistici senza discussione, allora tutti quegli *ismi* decadono e vien fuori la vita essenziale, quella che è trasformata e spesso inventata di sana pianta. Il precursore non inventa *ismi* di sorta; sono gli allievi che inventano per scopo qualsiasi quell'*ismo* derivandolo dal precursore. Così che tutti i registi oggi mi sembrano allievi di uno non ancora nato e i film compitini scritti in bella calligrafia spesso che aspettano il segno del maestro originale.

* * *

Si può osservare che la maggior parte dei film proiettati dal 1919 ad oggi o non hanno stile o piuttosto sono fatti di uno stile retrogrado, insipiente, maldestro, con una moralità in soqquadro, con una politica o sorpassata o insulsa, o con lo scopo magari di documentare cose che, una volta fatte, rimangono in sospeso? Lo stile è l'essenza stessa di un film; dunque si potrà almeno avvertire che quasi tutti i film manchino di essenza. Vi sono infatti pellicole che non hanno per iscopo nemmeno il divertimento sbiadito delle folle internazionali; stile nullo. Ve ne sono altre, le quali, passato il tempo, aumentano di giorno in giorno, quelle proprio che passano per i critici e per i pubblici come leggiadre, facili, tenere e dolci, con nessuno scopo, se non quello di divertire e dunque credono di aver inventato lo stile sollazzevole e ameno, uno stile in più fra i vari stili elencati o che elencheremo. Per dirne qualcuno, arrossendo noi stessi e dei titoli e degli attori e delle case che li hanno prodotti, ecco: *Lo scandalo del grand hotel, L'amore è novità, Labbra sognanti, I candelabri dello Zar, Café Metropole, Saratoga, Primavera, Proprietà riservata, Voglio danzare con te, L'ottava moglie di Barbablu* e chi più ne ha più ne metta, come ad esempio, ricordati a caso, presi a memoria, visti e rivisti a dispregio: *Peg del mio cuore, Una notte d'amore, Passeggiata d'amore, Quattro cuori e una carrozza, Sogno biondo, La tabaccheria della generalessa, Valzer d'addio, Pura al cento per cento, Quella vecchia canaglia, La signora Paradiso, Mazurca di papà, Felicita Colombo, Napoli d'altri tempi, Nina non far la stupida, Sangue gitano, Viviamo stanotte, Velo dipinto, Wunder Bar, Lucean*

le stelle, *L'impiegata di papà*, eccetera eccetera. Non si saprebbe dove metter le mani, ripensando soltanto a tutti i film che sono usciti dal 1919 in poi — epoca questa, il 1919, che non soltanto per noi ha un senso, ma per tutto il mondo, finendo un'epoca e cominciandone forse un'altra. Lo stile dei romanzi d'appendice, anche nei film che avrebbero potuto dirigersi verso un'arte, pochissima arte ma arte insomma, sovverte e regola tutta la produzione mondiale. La fotografia, insomma. Quattrocento, cinquecento film addirittura, (spesa di miliardi e di più assai, buttati via s'intende) non si sa ancora a che cosa abbiano apportato, non soltanto alla moralità leggendaria, non in di più all'arte, (nulla nulla assolutamente), ma anche alla consapevolezza dei popoli racchiusi in una cella oscura e pagata. Questa famosissima fotografia, piatta e incolore, da noi chiamata su questa stessa rivista importantissima « fotografia da album di ricordanze », serve insomma tutta a comporre un film di qualunque portata o di qualsiasi rilievo. La presa di possesso delle cose come stanno. La ripresa con macchina cinematografica di tutto ciò che riescono a vedere gli occhi semplici e mortali. La messa in posizione di tutte le cosidette realtà intraviste o intraudite, dinanzi ad un obbiettivo. Lo stile, dunque la composizione, la trama, la ricerca delle risultanze non soltanto fotografiche, il chiaroscuro efficace e inventato, le relazioni fra realtà e fantasia, le ultime conseguenze, le finali intenzioni non soltanto passano in second'ordine, ma non sono nemmeno, per partito preso, ammesse. Temi per *nessuno stile* sono ancora oggi, come lo erano quindici anni fa, l'adulterio sfibrato e francese, la ruberia per vezzo, l'omicidio per pretesto, la Kultur tedesca ancora, il puritanesimo inglese, la democrazia americana, l'estasi per ogni verso cinese, la giostra spagnola, il romanticismo più vieto, il raccontino galante sopratutto, fatto per un mondo attempato e pel lusso dei signori guantati e incappucciati in pelliccie di costo. Il nessuno stile crea da un lato il principe incantevole, la dama evanescente e bizzarra dall'altro. Nessuna considerazione del mondo nel quale viviamo, salvo rare eccezioni, si diletta di mettere dinanzi all'obbiettivo salotti coperti di roba, scale accademiche, anticamere di fasto, oppure scantinati ricchissimi, tabarin nostalgici, varietà prolissi, villeggiature al mare (poca acqua) o in montagna (pochissima pietra sopraelevata).

Oppure, se volessimo scendere ancor più nel segreto allarme delle cose, così come sono state fatte e viste, si potrebbe affermare che il nessuno stile nei film stupidi, ebeti, ridanciani e facilissimi venga forse dalla considerazione che il mondo va peggio di prima, ovunque che sia,

e che dunque si debba di giocoforza distrarre il pubblico almeno la sera a che non si accorga anche sullo schermo di ciò che avviene accanto a lui o dietro di lui. Non s'eran viste mai insomma, da quindici anni a questa parte, la delusione di ogni stile per la sfacciataggine in alcuni film dell'insipienza ricercata e voluta ad ogni costo, la momentaneità dello stesso attimo fuggente, la transitorietà delle situazioni, la profanazione talvolta e in altri di ogni argomento, che possano servire da esempio ad un pubblico di già istupidito e sonnolento.

Di tali quattrocento o cinquecento film non ne rimarranno che una ventina appena che possano servire di esempio ai cronisti e storici futuri, per far dir loro a chiare note, se non sieno per caso fatti come tutti i moderni cronisti, che il secolo sopravvissuto fu di trapasso e gli uomini decaddero non nell'insipienza che sarebbe qualcosa ancora, ma nel rovescio della loro umanità addirittura. Tanto decaduti se furono costretti a sceglier uomini e fatti e situazioni antichissime a sostegno di certa loro illegittima classe; fatti e sostegni di nessuno stile mai, buttati giù per burla o per rimorso di denaro intrapreso, da usare quale passatempo o riposo domenicale. Non c'è lo stile di un film, salvo ripetiamo rarissime eccezioni, che riesca a tramutare un pubblico in popolo autentico; non c'è sino ad oggi che un bailamme di mediocri pantomime ripetute le mille volte, le stesse ripetute e plagiate e copiate di sana pianta per non pensar troppo nemmeno al modo di plagiare o di ripetere le stesse situazioni sempre. In mercato ciò si chiama di solito truffa; in cinema si chiama diletto. In stile legale ciò può esser chiamato anche oltraggio alla nazione; in cinema ciò vale quanto far passare due ore allegre e distratte al pubblico o feriale o festivo; in maniera religiosa quel modo di non aver stile può essere interpretato quale oltraggio a Dio e alle creature umane; in cinema e dintorni, ciò vale la ricreazione di gente, che *strapazzata, variegata, fustigata* tutto il santo giorno, ha bisogno finalmente di respirare lo schermo di tela e di sognare i bei tempi trapassati. Ecco. E, a questo punto, basta.

* * *

Vogliamo adesso trovar colleganze di stile fra diversi film e fra diversi autori, di quelli principalmente che crearono un loro modo autentico di esprimersi, se non proprio ancora uno stile. Tali colleganze, c'è da avvertire per i soliti cronisti sempre in cerca del pelo nell'uovo, sono all'incirca, non sempre decise, non sempre sicure, ancora, non

perchè un film sia un genere letterario (Dio ce ne guardi e liberi, proprio noi, di buttar già una simile eresia!) ma perchè molte parentele potranno trovarsi fra un'opera letteraria e la forma stessa trovata dal regista per realizzare un dato film. Se *Ombre bianche* può ricordare, sempre nello stile come è stato realizzato, l'arte di un Giraudoux o di un Morand, è certo che *Il dottor Calligari* ricorda Pöe. (Mentre è sicuro, sicurissimo, senza eccezioni, che un *Mayerling,* ad esempio o un *L'isola degli squali,* è la mediocrissima forma di un Pierre Loti e compagnia). Il realismo di un *Sequoia* ad esempio o di un *L'uomo di Aran,* fortissimo realismo giustificato quasi dall'arte del documento eccelso e risentito, possono trovare giustificazione nell'arte di un Kipling, ad esempio, ma mai in quella risaputa di uno Stoppani (e ciò si dice per intenderci a modo su ciò che vogliamo dimostrare con questo scritto).

Il neoclassicismo, del quale in fondo, secondo la visione critica dei giorni moderni, può essere valevole capostipite un Savinio, da noi è stato realizzato in film di contenuto moderno, quali ad esempio *L'uomo che visse due volte,* o *La doppia vita di Elena Gall* e ancora *L'uomo con una mano sola,* seppur un Savinio travisato, contorto, aggiustato, magari, ecco il termine, aggiustato secondo direttive sbagliate. Per entrare più vivacemente nell'argomento, oserò dire per esempio, che *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello, messo in scena da Chenal, non ha nulla e poi nulla dello stile tremendo di Pirandello (il racconto vale fino ad un certo punto nel film, in quanto racconto) e che piuttosto s'avvicina allo stile di un Sinclair Lewis, o magari, per cadere ancor più in giù a quello di un Hans Fallada. E sempre ad Hans Fallada, sempre per intenderci, appartengono *Settimo Cielo, Io sono un evaso, Vedetta* e moltissimi altri film americani; lo spunto linguistico, rettorico, le luci e le ombre, gli scampoli di vita, le manutenzioni degli individui in quanto tali sono tutte prerogative del Fallada. Come per *Metropolis* vale Kafka o Ciapek, in tutto e per tutto (ovvero la Germania tutta intera prima dell'Avvento del Nazionalsocialismo) così per *La vita futura* sempre stilisticamente parlando, è venuto fuori certo intruglio, (certo nobilissimo e profondo sicuramente) fra Verne e Salgari da una parte e dall'altra fra tutti i cosidetti surrealisti con una punta mediterranea del Bontempelli, quello dei racconti. I film, poi, — tanto per capire la valutazione di tanta parte — *La via dell'impossibile* e ancora *L'uomo dei miracoli,* sembrano nati dalla mente di un Bontempelli nato e vissuto nei paesi nordici, con la confusione religiosa e morale di certo puritanesimo squilibrato e avvenente, capitato come substrato a tutta la trama. Ed ecco proprio

quanto volevamo dimostrare, per prima tesi: che quando un regista riescisse a darci una trama profonda e grande con uno stile tutto suo, non imitato neppure per un diagramma, per una luce, per un'ombra, avremmo allora il capolavoro che sino ad oggi manca del tutto. Bisogna meditare seriamente a quanto stiamo per dire; la *fotografia* rimarrà sempre fotografia, anche reale, anche lucida, anche vergine, anche satanica, quando manchi lo « *stile* » originale e multiforme. *Contenuto e forma* ORIGINALI, ecco quanto si attende da moltissimo tempo, se i registi e le case cinematografiche non fossero tanto interessate al cosidetto pubblico pagante e al diletto mondano della questione. Anche alcuni capolavori (come quelli del Lang, dello Zukor, del Capra, e di altri pochi) contengono stili imitati, dunque di rivalsa e di piega. Pensate un attimo al film, per sostanza addirittura enorme, quale è *È arrivata la felicità*, Capra regista. E pensate adesso allo stile di quel film. Ricorda qualcuno per certo. Lo stile in cinematografo, per ripetermi a ragion veduta, è il modo di vedere e di ritrarre una data sostanza artistica, e soltanto artistica (dunque va a carte quarantotto il film divertente soltanto, il film privo di etica, il film insomma facile e stupido). Avremmo voluto aggiungere, come perfezione di regola, « artistica politica », ma i tempi son fatti per ingannare questa suprema valutazione della realtà: ultima trasformazione della quotidianeità apparente. Nel film *È arrivata la felicità* il protagonista è un *intimista* per genere e carattere. Ha paura di amare e di dimostrarsi innamorato; quando cerca di confessare qualcosa, una parola, alla ragazza amata col cuore, inciampa, cade, rotola con carretti, sbalza fanali, suona in mezzo delle piazze, è decantato sui giornali quale pazzo. La fattura « pazzo » è come lo valutano gli altri, dunque, nel caso, etica balorda e borghese, ma lo stile è intimista: va dalla dolcezza disperata di un Jarment, cade, lo stile, in un Gozzano, decade ancora in un Fausto Maria Martini, nelle ombre della strada dinanzi alla casa abitata dalla ragazza, nel paese e nell'abitazione paesana del protagonista dove si avverte persino « quel buon senso del cattivo gusto », nei tipi vari che raccoglie il « pazzo » nel suo stanzone, tipi teneri, barbuti con mollezza, sfigurati ma per gentilezza di fame, per distrazione di sonno, o meglio, fame e sonno appaiono sui visi quasi come elargizione di emolumenti fisici che incutano misericordia e pietà, basti vederli. Pensate al tabarin dove vanno i due, per rimaner solo con l'altra lui, lei per scoprire indirizzi di giornalismo mondano: pensate alle sedie perfino dirute, gentili, ai vasi leggiadri, alle danze antiche, sembrano, seppure in fox o shimmy, le velature delle lampade abban-

donate e tortuose e poi, all'uscita, un cavallo vezzoso che tira quella carrozza scardinata ed evasiva. Tutto appropriato, sì, e come, con alto senso d'arte, ma mancano appunto in quel film, perchè sia stato un capolavoro, la finalità di quegli interessi tecnici visivi, la svenevolezza delle lampade, il cattivo gusto portato agli eccessi nella casa di paese, l'ondulosità del treno festivo che trasporta il protagonista altrove, dove lo aspetta la ricchezza, la smorfiosità degli alberi, la caparbietà onerosa dei poliziotti, la disattenzione arguta e fallimentare del presidente, la ridicola appassionata perorazione dell'inventore legale che cade anche lui nella distrazione stessa del pazzo eccetera. Non è vero, affatto vero, insommá, che bisogna mettere i personaggi nel loro vero stato immaginario per far capolavoro; ma bisogna anche che quello stato sia *visto immaginario* oltre che *dovuto* a quei personaggi.

Lo stile, ripeto, è cosa che dovrebbe far tremare le vene e i polsi, non agli scempi possessori di macchine cinematografiche, ma ai registi di qualche grado e valore. Si vedono chiaramente in alcuni film (i peggiori scartati a priori) la dissonanza e la sbadataggine comprese in certo stile moderno, o, meglio, in certo *modernismo* cattedratico e rettorico. Per alcuni sembra che basti mettere in scena e riprendere con macchina un'automobile, un velivolo, una radio, un altoparlante, una locomotiva, un aggeggio comunque di nuova scoperta (dallo stuzzicadenti di gomma sino alla culatta del cannone automatica) per intendere di far *cosa moderna.* E non è vero affatto, anzi il contrario perfetto, in mille ed uno casi. Una macchina, un utensile fisico, un oggetto nuovo per costruzione devono avere una loro mansione speciale e necessaria nella stesura del racconto. Altrimenti un'automobile può apparire, come quasi sempre appare, molti cavalli usati a casaccio o un veicolo interpretato a modo di angelo di acciaio e tela cerata. Una radio, che aperta, rifà notizie con voce e gola umana, così, tout court, non vuol dire nulla in linguaggio cinematografico artistico. Una lampadina elettrica può sembrare come sole sbagliato. Un transatlantico una barca cui sien cadute le vele con un colpo di vento. Una motocicletta, un triciclo cui un ragazzo per spregio abbia tolto la terza ruota e messo in segreto un motorino a scoppio, per riscaldare le zampe e le mani del maniaco velocipedista. Una cannonata, un fulmine di ripiego. Lo stile veristico, in cinema, è un controsenso sempre più ripugnante; non si sa mai la ragione precipua per la quale il regista, sul punto culminante dell'azione, non apra intera la macchina da corsa e non metta un tecnico a toccare con un'asticciola le

varie parti di quella e il sonoro a tramandare ai posteri le nomenclature del dispositivo da corsa.

E non si sa trovare la ragione precipua per la quale si debba considerare in sala di proiezione pubblica tanto Zola in *Famiglia Barrett*, ad esempio, o *Dolce inganno*, o *Tradita* eccetera, o in cento altri film almeno, quando basterebbe aprire un libro di quell'autore e sincerarsene una volta per sempre, sia per i motivi tratti da lui, sia per altri presi in prestito secondo il suo stile e fattura. Questi dati « romanzi » visti con spreco di modernità sono più vecchi del vecchio Zola e le interpretazioni stesse sono sbagliate storicamente, artisticamente ed eticamente. Non si vede mai, ecco il punto, la necessità assoluta della modernità in tutti i film in parola, se lo stile è copiato, se i costumi sono quelli del 1800 o ancor di prima, se le passioni e sentimenti plagiati da protagonisti inseriti in altri romanzi e l'ambiente stesso, seppur con macchine e valori moderni, figura, anche il tabarin o il campo di corse, con la luce degna della *riesumazioni*. La cinematografia vale dunque quale cerimonia o commemorazione visiva per ricordare al pubblico qualche avvenimento di già avvenuto, non soltanto, ma per far capire che tutto il mondo è stato sempre lo stesso, e che i secoli corrono all'incontrario, o rimangon fermi. Manca lo stile nuovo, ecco tutto: manca la premeditazione artistica; mancano ancora la fede nella macchina e lo studio della materia trattata.

E, per esaurire l'argomento, studiamo assieme un film: *Orizzonte perduto*. L'autore non vale per niente, ma il film di Capra sì. Si vede intanto che il libro, per coloro che lo hanno letto (non parlo del pubblico divertito) non ha uno stile, e che il film ne possiede uno. Ma quale « stile », ecco. L'argomento trattato da Capra è di un valore inaudito; certa pacificazione tra gli uomini in una sorta di Paradiso Terrestre rinnovellato, in un paese dell'avvenire. Non è avvenire soltanto per costumi e macchine e obelischi e raggiri di corde o soprusi o di meccanismi, ma sopratutto « avvenire » morale. Fermo il tempo su quegli esuli dal mondo; hanno inventato perfino, per rassomiglianza con la natura, il modo di invecchiare durante duecento anni e più: la storia controvertita e manomessa per rivoluzione ultima. Tutto sta bene. Ma nell'intento si potevano tentare due stili opposti e contrari: o lo stile cubista o dadaista di un René Clair alle prime armi (stile sperimentale) o anche lo stile moderno, esacerbato, finale, che vanno prendendo parecchi artisti di valore contemporanei, da Bontempelli e Pirandello sino ai giovani. Basterebbe leggere, per trovarsi d'accordo, equivoci a parte,

un *Kobilech* di Soffici, un *Gente nel tempo* di Bontempelli, un *Uno, nessuno e centomila* di Pirandello, un *Avvenire* di Roger du Gard, o *Pazzo* di Mario Massa, o *Iride* di Bacchelli o *L'equilibrista* di Franchi, per dire qualche libro. Ma Capra non ha voluto prendere nè degli uni nè degli altri: ha fatto a modo suo, fra il commerciale e l'artistico ed è venuto fuori uno stile che sta fra le *Mille e una notte* e *Morte a Venezia* di Thomas Mann. Non so; qualche cosa come una favola raccontata con intermezzi nordici da filosofia borghese e provinciale: un Mann che abbia una punta di Neitsche e un'altra di Rabindranath Tagore. Ovvero, un sortilegio tremendo di parecchi stili, evitati i più necessari. Manca a Frank Capra (meraviglia di tutti) l'istinto mediterraneo: manca la fantasia sino in fondo. Forse potrà esser colpa magari degli americani che lo assoldano; certo si è che la fantasia mediterranea, solare, celeste e terrena, da sabbia e da vulcano, propria degli italiani per un tal film, è mancata a Capra. Le montagne irte, i cieli veri per propaganda di una CIT americana, le vallate solite, le nevi perpetue come cadono di frequente su tutte le montagne degne di tal nome; o ancora una sorta di castello incantato, stile ottocento, brutto e decorativo tutto da cima a fondo, con finestrette da moschea, con cornicioni tedeschi, con cascatelle francesi, con siepi spagnole, con viali perfetti e stanze da bazar arabo, sale da pranzo con fatidiche ricchezze superficiali; ancora collinette tiepide e insulse, logorati pendii, cavalli bai non riusciti nelle corse, la stanza del monaco scheletrico tutta ombra violenta e basta, campagne di divago, casolari dimessi e tante altre cose all'incirca, senza un movimento di fantasia, senza perseveranza nell'immaginazione, senza il minimo sentore dell'avvenire. E, sopratutto, sotto sotto, qua e là, fra le righe, certa testimonianza democratica, ecco, proprio democratica, degna di un popolo che muore di fame e sogna il paradiso. Un film da divago per poveri relitti. Una pellicola che incanta i pazienti all'ospedale o i carcerati nella vita di quaggiù. Un film morale, anzi moraleggiante, per guastar le feste dei dominii autoritari d'esempio politico, a che i ricchi diano ai poveri e i poveri rimangano poveri per ricambiare in qualche modo la bontà dei ricchi. E l'evasione da un tal mondo è impossibile; tanto strette, la malia del luogo e la riflessione dell'ambiente non dannato soggioga e paralizza ogni facoltà. Il sogno insomma dimostrato senza segnali ma chiaramente: questa è ricchezza, questo è fiore, questa è acqua di sorgente, questo è pace, questo pane, questa carne, questo platino, questo oro, questo argento a profusione e qui il segreto per non morir mai; voi, poveri uomini di questo basso mondo, disperati e ignoranti,

non tornerete più in questo mondo incantato a far sì che sia occupato o derubato: così tanti i disoccupati nel mondo.

Dallo stile artistico, siamo giunti allo stile politico; da quello surrealista di Clair e quello naturalista di Duvivier sino allo stile dell'ebraismo tuttistili: comunismo, e liberalismo borghesi, puritanesimo inglese, democratismo francese, e moltissimi altri partiti politico-artistici, ognuno dei quali tira l'acqua al mulino proprio e, in fondo, fa bene secondo alcuni o male per altri: ma un interesse terreno, seppur celato e sotterrato vivo spesso, c'è e come grosso.

* * *

Gli è che, intanto, i registi di qualche valore hanno dimenticato spesso, spessissimo, il « valore stilistico » stesso dell'opera da mettere in scena. Hanno dimenticato propriamente, se non hanno loro uno stile, lo stile che costruisce da cima a fondo l'opera. E, inoltre, la « scrittura » di quel lavoro, la « forma » di quel lavoro, il « dialetto » di quel lavoro artistico. Dimenticano sopratutto l'epoca: quando quell'opera è stata scritta e in quali condizioni e contingenze, e *perchè*, sopratutto. Disdegnano l'arte i lavori che non hanno un perchè ultimo e irrefrenabile, un perchè morale, più di intuito che di scienza, più di sostanza che di superficie. C'è insomma, scrittore, da ridurre per le scene (usiamo anche noi a rovescio questa famosissima parola « riduzione », che vuol dire nei maggiori casi, peggioramento, abbrutimento, raffazzonamento e ridicolizzamento del costrutto d'arte: vedi, ad esempio, *La fossa degli angeli* di Ludovici e Bragaglia), c'è insomma, scrittore, da ridurre per le scene, uno in un modo e un altro nell'altro, quando lo si sia capito sino in fondo e il regista sia riescito a sondarlo in ogni parte perfino rettorica del suo lavoro: rettorica nel senso grammaticale e sintattico della parola. Vi sono scrittori modesti, tranquilli, soavi, pieni di reticenze e ostacoli di riserbo e pudore; vi sono altri violenti, fulminei, categorici, che si buttano a capofitto nelle situazioni immaginate e non ne tornano a galla mai: sconfinanti nel mare per tutta la vita, nel mare orrido e fatale, tutto navi di perdizione e uomini ammutinati legati alla gomena donde si rovesciarono in quel limbo liquido. Il regista, dunque, dovrebbe mettere in pratica, allo stesso modo, nè più nè meno, il lavoro usando della stessa forma, delle stesse allocuzioni, delle stesse parafrasi o interlocuzioni, dei punti sospensivi perfino, e degli esclamativi e interrogativi, e del modo di rompere una frase grande o di allungarne

una piccola e come prendere al volo un concetto e l'altro riporre tendenziosamente per altra occasione. Sí, è il piglio delle frasi da sviluppare nel cinematografo, proprio così, e con lo stesso piglio gravare sui personaggi o indebolirli di peso, magari anche nella stessa scena, afferrare la tempera del soggetto, far macchia di una cosa e di altra orizzonte, orizzonte perfin fisico, e prendere ad esempio costumi smilzi, decadenti, tortiglioni, trecce, scarpette e bocche, capelluzzi e occhi languidi, miopi, stringenti per i lavori dei primi scrittori, anche quando questi descrivono personaggi ridondanti, sempre per sforzo di immaginazione (e dunque il regista deve rendere visibile questo sforzo), in una strada, in un vicolo fattosi strada, il mare rigagnolo, la foresta due alberelli stanchi e tutti fronde caduche, in un vascello molto simile ad una piroga nella forma magari, o nel fumo insipido e levigato che esce dal fumaiolo leggero e ornativo; o per gli altri, anche quando cercano di ritrarre tipo soave e delicato (dunque sempre per ispregio o iattanza o forza di debolezza) con avventate scene, con violente luci, anche quando sia soffusa la camera di candela o di stearica, con feroci letti, con atroci tappeti, con terribili scale e pianoforti enormi (per individuare una camera o una casa qualunque), con crudezze di immagini inventate, con piani e sottopiani indicativi e illustrativi, quali potrebbero essere, non so, o un cane, che morto il padrone, nel colmo dell'affetto, ripete per vizio d'abitudine tutti i fatti del padrone (legge il giornale, mette la pipa fra le labbra, si inginocchia dinanzi al letto e chiama, chiama con la voce, la ragazzetta che di fronte gli sciupa i gerani del giardino — giardino: cosa di lusso illegale in tempo di rivoluzione — così che il figlio di quel padrone, entrando nell'anticamera e guardando quel cane, capisce che qualcosa di orrendo è avvenuto al padre). O la nascita di un figlio compresa da un padre arrivato tardi e stanco nella casa, sudato, barbuto, ancora nelle braccia il motivo del lavoro abbandonato: se questa nascita sia scritta da un decadente e borghese, trama perfino a parte, devon essere curate le spezie, gli ingredienti, le culle, i nastri, i cuscini, i veli, più che non il figlio, nato piccolissimo e remoto o per scusa (anche per drammi fatali ma sempre decadenti), mentre per l'altro, il novecentista, ad esempio o magari lo strapaesano, in via di giustizia, gli ornamenti passano in secondo piano e il padre, entrando, deve vedere tutta la casa dal soffitto sino alla porta, con le poche robe, in relazione occasionale col figlio e sente sbattimenti di usci, frusciare di veli, cadere di forbici, scrostare di pareti, s'apre un vano e da questo vano tremendo, un crepaccio nelle pareti del mondo, si vede un uomo di pochi anni ad occhi chiusi e a pu-

gna sbarrate. (Scrivo ciò per intenderci agevolmente con i lettori). Il regista insomma deve avvalorare la situazione artistica dello scrittore, il profondo senso in ogni parte, la connessione dei fatti e delle storie, procedendo magari a salti per gli scrittori audaci e a morigerate pause per gli altri, con stravizi e pantomime per i mondani galanti scrivani e magari con sperpero di immagini, con mercati di cose, con finimondo di allegorie per quelli sopratutto i quali son capaci di scrivere cento pagine per preparare l'accesso finale all'audacia e all'intraprendenza. Allora, allora soltanto il regista diventa artista, simile o eguale allo scrittore o immaginatore di servizi morali e artistici; allora, soltanto allora, il regista guadagna uno « stile » proprio e smette l'uso della fotografia pura e semplice o sbagliata da cima alla fine. Questi famosi registi senza uno stile invece sarebbero capaci, per missione di cassetta o anche per belli spiriti, americani o francesi, non per certo russi, sarebbero capaci di formulare un baobab per un albero di Verlaine o di tradurre in fotografia il *Giardino dei supplizi* di Mirbeau, ritraendo sonora la goccia d'acqua che cade sulla testa del condannato a morte. Non intendono affatto, per quest'ultimo scrittore (del resto di seconda mano) che il libro fu scritto nella speranza di intimorire e spaurire il pubblico in un'epoca allora che continuava il leggiadro e scostumato Settecento francese. E dunque il regista, artista sul serio, che voglia mettere in film il libro, dovrebbe curare non soltanto la fantasia morigerata del Mirbeau, non soltanto dare un'aria fra tragica e ridicola alle scene dei supplizi, ma dovrebbe far vedere, se fosse onesto, il modo sopraffino di intorbidare la pillola di per sè scarna e allegorica, e dimostrare come il sotterrato sino alla testa possa mangiare un piatto di lenticchie senza l'uso delle mani o il cinese legato alle traverse possa dar consigli, prima di esalare l'ultimo respiro, del come si può dormire anche verticali sopra un letto di crosta terrestre. Il senso è dunque con lo stile, bisogna rendere di una trama, non con inghippi, torsioni e sconsideratezze proficue soltanto, badando, oltre che alla forma dello scrittore, alla sua vita, alle sue considerazioni sull'epoca quando visse e sulle relazioni cittadine perfino o paesane. Nessuno, per fortuna dell'umanità intelligente (pochissima) ha avuto ancora il coraggio di mettere in scena un colosso 1938 (si dice così?) quale potrebbe essere *Madame Bovary* ad esempio. Ma di già immaginiamo per filo e per segno come lo realizzerebbero i vari cinque o sei grandi registi che ammiriamo, figuriamoci gli altri. Ovvero, per cassetta, o per miraggio, o per scrupoli diversi, o per mania di storicità e tradizione, tutti e cinque o sei dimenticherebbero lo stile sem-

plice ma paradossale del Flaubert. Racconterebbero la trama, con luci nuove, con lampade originali, con macchine da scoperta scientifica, ma tutto ciò non vuol dir nulla e meno che nulla; *lo spirito è lo stile,* insomma, di un lavoro grande e giusto. O, meglio, si sollazzerebbero nelle parti, scandalose di già reputate dai critici internazionali, facendole sottintesi di scandali mai immaginati dal Flaubert o togliendo magari certa condanna a morte, al dispregio o magari alla riprovazione quella vita di signorina e signora del 1700, madre e figlia di tutte le donne dal 1700 in poi, in lettere ed arti, in scultura e pittura, in moda e traffici diversi borghesi. Dovrebbe sentire, uno studioso attento, quale un regista come lo intendiamo noi, la descrizione della colpa (colpa morale intanto sicura), la tristezza della trama, la disperazione avvertita del frangente femminile, l'occasione sbagliata di poter amare un uomo come mille in uno, non più marito, l'equivoco del figlio, la morte della donna affrettata a furia di pazienza, la morte dell'uomo solitario e mediocre, padre e figlio di tutti gli uomini venuti dopo il 1700, attaccato più alle costumanze e alle leggi che alle creature, sornione e infido con sè perfino, interessato per mestiere e subdolo verso gli altri. Basterebbe il viaggio della Bovary dal paese alla città per rivelare un artista coi fiocchi e far vedere magari come, attraverso quel viaggio, tutto intero addirittura, viaggiano tutte le donne del mondo, per copia o plagio di quella signora sfaldata e sognante, dunque sedentaria e esule e temeraria nella sua diserzione continua. Lo spregio di quel viaggio insulso, la traiettoria dal paese alla città, così genuina e forte, il ritorno sconsolato, la catastrofe in casa, quella sorta di omicidio di sè stessa (non suicidio insomma) sragionato e pazzo per borghesia traviata. Dovrebbe essere un film da farne orridire tutte le discepole e seguaci di quella eroina falsa e sconsiderata, a che, dopo quella visione, sorgesse finalmente la donna nuova, quelle epoche, descritte dal grandissimo Flaubert, sepolte per sempre, tutte le erme e stabilimenti monumentali compresi. Lo stile del regista considerato dovrebbe trovare il modo, perfin rivoluzionario, di formare il monumento del salone del principe incantevole del quale si « innamora » Bovary (ovvero non intendendo che la parte mondana e giostrata), il mausoleo della foresta decrepita dove passano i due cavallerizzi sciagurati (e far sentire la sciaguratezza descritta dallo stesso autore nelle foglie e nei sentieri solitari), il tempio secondario della casa Bovary, ridicola quanto l'altra, ma con pezzi di rimando, con utensili di ripiego, magari inventati, con mobili di rappezzamento, con vialetti perfino ciechi, con fontana prolissa, con gabbia di canarino posticipata, con

pozzo sepolcrale infine. Tramutare le posizioni di quella suprema storia umana, in modo da poter buttar via e bruciare una volta per sempre tutti i film di già fatti, esclusi soltanto una diecina all'incirca, plagi, copie, ridondanze, ripieghi di quella storia terribile e feroce, calcomanie infide, stampe insomma visive del romanzo di Flaubert tutte in via di Balzac, Zola e compagni.

La mancanza di stile, ecco infine, di una macchina manovrata con intenti sublimi, ha fatto sì che il pubblico turlupinato continua a turlupinarsi esso stesso ogni giorno che passa, a vicenda, e nulla rimarrà di questo secolo, se non capace di annoiare i posteri se diversi. Finirla insomma con gli *ismi* e pensare di non aver vissuto affatto e cominciare a vivere nuovamente, per via di cinematografo. Tutto inutile quanto è avvenuto sullo schermo; giostre di plagiari ignoranti e inconsapevoli, tracchettio di attori spaesati, incubo pecuniario di bellimbusti mercivendoli in via di industria fotografica. Se si volesse pensare veramente che i film fatti possano servire di esempio, tutti compresi stavolta, ci sarebbe da credere in una sorta di malore ultimo capitato alla natura stessa umana, bestiale e vegetale perfino, i sassi compresi. Insomma non c'è stata fino ad oggi un'opera interamente originale, messa in scena da un regista originale, capace di tributarsi dapprincipio, esso stesso, la nomea di pazzo, in virtù di uno stile rivoluzionario e nuovo, senza indecisioni e tormenti sorpassati: un'« opera », che non risenta di nessuna accademia o rifacimenti, per un regista che non sopporti, per costituzione perfino fisica, interferenze e demagogie di altri registi o imprenditori.

* * *

Concludiamo. Da *Ombre bianche* a *Vendetta*, da *Cabiria* a *Mayerling*, da *Gola* a *Sono innocente* le trame sono state prese, e quelle che erano realistiche per critica sono state ridotte a surrealiste per macchina e quelle positiviste idealizzate e quelle liberali ridotte a comunismo borghese. Valgano tali esempi, che contengono la riprova di quanto abbiamo detto e scritto ripetute volte. In un film, preso a caso, può esservi Dante e Rimbaud, Petrarca e Lewis, Boccaccio e Kipling, Masaccio e Modotto, Michelangelo e Bernini, Lenin e Mussolini (sicuro, sicuro), San Tomaso e Savonarola, Malipiero e Puccini, Palestrina come Perosi, sempre a caso, senza considerazione, senza avvertimento, per esequie ribaltate di questo o di quello, a ragione di soldo. Un quadro grasso e mellifluo per una trama dura e ostile, come anche

una scena arabescata e gentile per un racconto brutale e feroce. Una macchina di corsa sta in luce di Caravaggio e una casa a tre piani in colore di Mafai, errate tutte le luci e le interpretazioni del colore oscuro. La filosofia, inconsapevolmente, di un Nietsche sta accanto, nella stessa scena, ad un'altra di Croce e nessuno se ne vuole accorgere. Non v'è legame alcuno nemmeno di stili, ma forse disguidi di macchina creati per avventura scolorita e depravata. Tutto entra in un film, a casaccio sempre: Cristo e Satana, Budda e Confucio, i Manichei e i Tomisti; una guerra rassomiglia ad una giostra, alla fine dei conti, per prospettive, e da una partita di caccia se ne può dedurre che si tratti di un quadro di Goya come di rèclame per la più bella cacciagione del tempo. La sedia elettrica è trattata, fotograficamente, come la ghigliottina che tolse dal mondo quel tale Luigi XVI. Un tipo quale Robinson Crusoé porterebbe il frac oggi per divertimento di pubblici ignari, e una macchia di sole, una sola macchia di sole messa a caso in un punto qualunque, inavvertito, del romanzo, porta l'azione a trecento anni fa e può sembrare che la *Monaca di Monza,* per quella stessa macchia malvista, sogni il modo di andar a villeggiare a Cannes. Ho visto un film, io, coi miei occhi, e precisamente *L'uomo di bronzo* in cui le ombre, i chiarori, le lentiggini delle lampade, gli sbuffi di luce, i traguardi delle visioni erano talmente sbagliati, nell'intenzione del film errati, truffati, e melodrammatizzati al punto che, nello stesso film, cambiati la trama e i personaggi, poteva avvenire sia una *Giovanna D'Arco* come un *San Francisco;* gli ambienti che ho visto io, coi miei occhi raffigurati in *Impareggiabile Godfrey* o in *Viva l'allegria* sono stati *ricopiati,* gli stessi, nè più nè meno, nemmeno un filo di luce di più o una mattonella sul pavimento di meno, in *Grande barriera* in *Dolce inganno* e in altri simili film di produzione standardizzata, fatta a serie, come accade oggi perfino per il teatro propriamente detto. La notte di *Traditore,* la stessa di *Parnell;* il giardino di *Robin Hood dell'Eldorado* dello stesso stile di *Isola degli squali. Filibustieri* è eguale per trattamento di luci e di ambienti a *La tragedia del Bounty* e le Accademie, le varie Accademie americane, tutte le Accademie d'America che appaiono sullo schermo, muoia un allievo o cada in mare un maestro, sposi un professore o sia punito un capitano in via di smarrimenti, come tutte le sale da gioco, come tutte le corse al trotto, come tutte le riviste, come tutti i fattacci di gangsters sono dello stesso genere, dello stesso tipo, della stessa illuminazione, degli stessi ambienti e degli stessi perfino passi sia che il reg-

gimento vaghi in cortile, sia che muova verso una guerra. Guardare per credere.

C'è da sperare nella nascita di uno stile. Non si scrive con un bastone nè si ara un campo con una zampa di tavolino; nè, sopratutto, una volta per sempre, non si deve far credere che, *mancando di stile*, i film dimostrino sempre di più che nulla sotto il sole sia nuovo, mentre quel sole porta molte macchie, per stile di decadenza, intanto.

* * *

Ora non manca, per esaurire l'argomento in ogni occasione, che di trattare la teoria degli stili cinematografici. Mi si può accusare di aver scritto cose ad arbitrio, problemi d'eccezione e inutili, di aver sostenuto tesi che figurano di nessuna dimostrazione, non attenendomi sempre alle valutazioni estetiche dei massimi storici scolastici e didattici del mondo intero.

Non intendo fare su questa rivista una storia delle letterature nè delle estetiche universali. Nè posso fare, in questo campo, una storia delle filosofie nè quella dei costumi morali durante i secoli.

Nè varrebbe nemmeno stendere adesso la storia del pensiero magari filosofico o magari politico da Aristotele e Platone o da Lucrezio Caro e Varrone sino a Gentile, ad esempio o sino a Marx, per dimostrare, se non altro, che i famosi pubblici internazionali non ne sanno di nulla dei capostipiti del pensiero e della politica e che non è vero affatto, per nessuno scopo, che ci siano nell'aria, magari in fumo inconsapevole, le teorie dei massimi filosofi o poeti dei tempi antichi, i quali hanno profetizzato tutto ciò che non è stato mai e poi mai messo in pratica dalle generazioni future. Moltissimi problemi, che dovrebbero essere ripresi in mano e recati magari alle intelligenze, rimangono ancor oggi lettera morta assoluta; lo spirito dei così detti pubblici (quelli che purtroppo, a ragione di pagamenti continui o rateali, dettano legge e per quei pagamenti soltanto) è sviato, pervertito, sfracassato contro le alte dicerie correnti o le sublimi relazioni dei cronisti da strapazzo. Così che sarebbe perdita di tempo e furto di spazio sacro a questa rivista, per ora si intende, tessere, anche in poche parole, le correnti letterarie principali delle letterature e cosa ne abbian fatto le case editrici di film e i registi anche di qualche portata psicologica. Ma siccome la nostra terra, checchè se ne dica all'ingiro in altri luoghi o atmosfere, e non per partito preso, possiede il principio di ogni invenzione durante i secoli e la supre-

mazia letteraria e artistica di un popolo che fu grande, grandissimo, buttando qua e là a rovescio perfino sintomi e realizzazioni addirittura fatali per il mondo tutto, (non tentativi ma realizzazioni, anche quando questa strana terra povera e battibeccata fu sotto dominii stranieri), bisognerà pur dire chiaramente che, in fatto d'arte cinematografica, macchine a parte, alcuni problemi eterni rimangono gli stessi; siamo insomma in fatto di religioni, alla Riforma e alla Controriforma; in fatto di arte, all'Arcadia dopo lo splendore del Cinquecento (gli stessi casi e trucchi e svariati idilli professionali); in fatto di politica (intendo in modo universale) alla lotta fra il ricco e il povero come ai tempi di Plauto o di Menenio Agrippa. Stiamo in piena crisi secentesca, insomma, nè più nè meno, e qua e là, e sopra e sotto; le ribellioni clamorose o segrete delle massime rivoluzioni (che danno le conseguenze capitali dei pochi pochissimi rari artisti autentici) si risolvono spesso in un ritorno feroce e indiscusso ai tempi di pace e di bonomia cattedratica. Stiamo ancora, insomma e proprio in sintesi cinematografica, per spirito di eventi, alla crisi secentesca, la quale dette modo alla Rivoluzione Francese di agitarsi e di fallire con l'avvento dei vari Napoleoni. Non si vede, trattando di noi, nel cinematografo nostro, in specie, nessuna conseguenza speciale, diuturna, forte e necessaria della Rivoluzione internazionale delle Camicie Nere. Proprio perchè non si vuole ammettere all'intorno, da coloro che sono addetti alla questione, la stragrande originalità di quel sommovimento tellurico, dinanzi al quale, per ultime risultanze, tutti gli altri si rivelano cose da discepoli o teorie balorde, senza principio nè fine, in modo spregevole e ritardatario, cose filmistiche che quei secentisti di Chiabrera e Fulvio Testi potrebbero ammirare incondizionatamente, e che un Campanella ad esempio, autore di una *Città del Sole*, assolutamente progetto da film internazionale, rigetterebbe capitombolando ancora una volta nella fossa buia apertagli dall'antagonista di Urbano VIII. Marinismo e barocco, fuori tempo, dunque arbitrari, stampano e agevolano ogni film mondiale, perchè, (togliamo da qualche pagina di certa storia di letterature nemiche, per non essere accusati ancora una volta di partigianeria) nel decadere e corrompersi della vita spirituale di un mondo, le debolezze i vizi e le ridicolaggini appaiono più evidenti. Vorrei trovare uno, uno solo, che consapevole, fosse capace di darci torto. I film sono pieni, zeppi, ridondanti di capitoli giocosi, ridanciani, la cui parte maggiore dà nello sguaiato, quando non cerca l'artificioso sapore dello scurrile e dell'osceno a vanvera, senza stile insomma. La falsa morale sopratutto incide queste testimonianze del

tempo, o alcuni documenti di bel vivere civile. Abilità verbale, per gli attori e frivoli argomenti per le trame: *pieno Seicento.*

Fra tanta inconsapevolezza e intermittenza di nessun proposito, si può affermare senza equivoco che il film *Traditore*, perfetto in più parti, può essere interpretato quale film di romantica specie e che *Furia*, ad esempio, in più luoghi, afferma certa classicità di forma, genere, stile e intenzioni. Il substrato quasi originale nell'uno è romantico, in procinto di innalzarsi nel classico e nell'altro è classico per finire purtroppo nel vieto romanticismo delle situazioni e della sostanza. Nel primo v'è almeno una situazione rivoluzionaria, bardata spesso da convenzioni pietose, misericordiose e di cuore, insomma, mentre nel secondo il cuore lascia il suo tempo e incomincia a funzionare certa selvaggia primitiva vita, capace di arrivare all'assurdo senza cadere nella nostalgia. La fantasia, se nel primo è soggiogata dal tempo, nel secondo può e avrebbe dovuto far copia di impressioni e scalpori per l'inaudita ingerenza del fatto morale in una *folla ancora non popolo;* un pubblico, che, improvvisamente, per ragioni misteriose, ha bisogno di uccidere, prende un uomo e lo manda in altri regni. Ciò che è forma e contenuto di uno solo (*Traditore*) nel secondo è forma e stile di tutto un pubblico, di una folla magari anonima, di una serqua di individui non ancora decisi e sperimentati per un fine supremo.

Questi due film, prodigiosi nel paragone con tutti gli altri usciti da 30 anni a questa parte, seppelliscono un'epoca mondiale con uno stile proprio e inventato: da tale tomba, nascerà forse presto lo stile nuovo, quando arte e politica si fonderanno al punto da descrivere in modo impagabile le situazioni ultime e le estreme conseguenze.

MARCELLO GALLIAN

Teoria del montaggio e cinematografia didattica

Gli storiografi della cinematografia insegnano come questa nascesse con una *facies* documentaria e come poi, tenuta a baliatico da uomini del teatro, di questo assumesse molti caratteri esteriori e interiori e come infine superata l'infanzia siasi sviluppata con mezzi e modi propri fino a divenire quello che oggi è.

Mai estinto peraltro il genere documentario, esso ha tenuto dietro al genere spettacolo arrancando e contentandosi di entrare nel ruolo dei « per finire » e dei « completi », costretto a sopportare la incomoda parentela della « comica finale ».

Così cinematografia spettacolare e cinematografia documentaria hanno continuato a vivere accanto, e forse ancora vivranno: « una in eterno opima e l'altra inope »: una da padrona, l'altra da ancella.

Ma è venuto il giorno in cui la cinematografia documentaria si è presentata, carica di belle promesse, ai pedagoghi ed ha chiesto che le si aprissero le porte della scuola.

Ora le porte sono aperte. Da questo momento si parla di cinematografia didattica.

L'atto di battesimo c'è; ma la creatura ha ancora bisogno di svilupparsi per acquistare una forma sua: voglio dire per acquistare un linguaggio caratteristico.

Un linguaggio cinematografico in genere, esiste: esso si è andato formando — con processo affine alla evoluzione di ogni idioma — dapprima spontaneamente, poi per opera di uomini di qualità ha raggiunto i limiti espressivi che oggi anche i più riluttanti debbono riconoscergli.

Son venuti in seguito i teorici ed hanno dichiarato e dimostrato che la base della espressione artistica cinematografica è il mon-

taggio (*). Questa parola è ancora malintesa da chi vive fuori del mondo cinematografico; non faccia meraviglia che alcuno intenda ancora per montaggio una operazione per cui i pezzi di pellicola vengono attaccati di seguito come si trattasse di comporre tipograficamente una pagina usando i caratteri da stampa.

Tale convincimento può ancora esistere fra uomini come i docenti che fra non molto saranno chiamati a creare e ad impiegare il materiale cinematografico didattico: occorre rimuoverlo per sostituirvi i concetti e i principi veri del montaggio considerato quale essenza della espressione cinematografica.

A chi di questo teorizzare voglia sorridere, rispondo con Leonardo da Vinci che « sopra una buona teoria si costruisce una buona pratica ». A chi tema che la regola come forma soffochi la sostanza e che lo studio analitico trasformi una creazione vivente in esemplare da museo, rispondo che grammatica e sintassi non hanno mai ucciso la lingua viva. Per impostare le questioni relative alla tecnica della futura pedagogia cinematografica, conviene prender le mosse dai principi di montaggio quali si trovano nella cinematografia spettacolare (**).

Vedremo ora qual'è la funzione del montaggio nella cinematografia didattica e quali modi di espressione questa possa prendere a prestito dalla cinematografia spettacolare, ma prima di entrare nel campo della cinematografia didattica è opportuna una considerazione. Esiste una differenza sostanziale fra una pellicola « a soggetto » ed una che debba tenersi legata alla ripresa di fatti e cose naturali. La prima — sia direttamente concepita, sia traduzione cinematografica di opere letterarie (teatrali o narrative) — parte da uno scenario in funzione del quale la ripresa viene eseguita. Cose e persone si muovono come è previsto dallo scenario: secondo esso parlano agiscono. È dunque sempre una realtà creata, epperò convenzionale quella che vive dinanzi all'obbiettivo.

(*) Al brutto e impreciso termine *montaggio* sostituirei quello di *composizione*. Montare vuol dire unire pezzi già fatti: è parola di puro significato meccanico. Comporre è verbo usato, e con preciso significato di creazione, in musica. Fra la composizione di un pezzo musicale e quella di una pellicola cinematografica esiste qualche analogia; e non soltanto formale! — *N. d. A.*

(**) Seguono nel testo le note tabelle di Timoscenko e Arnheim, ed i principi del Pudovchin già riprodotti in *Bianco e Nero* nel saggio di Renato May: *Per una grammatica del montaggio* assieme alle « definizioni » dello Spottiswoode e ad uno studio originale sugli « attacchi », per il montaggio del tempo e dello spazio. — *N. d. R.*

Il documentario, la pellicola didattica e più ancora quella puramente scientifica, partono da una realtà di fatto esistente: questa può essere presentata in diversi modi, può essere anche idealizzata oppure falsata; ma non sarà mai creata ad uso del cinematografo.

In poche parole: la pellicola spettacolare a soggetto si fa su un mondo di cui l'artista è creatore, quella documentaria didattica si fa sulla natura in cui l'uomo stesso è creatura e non può se non interpretare fatti e cose che con lui vivono.

Da quanto sopra è postulato risulta quanto, nella cinematografia didattica, il montaggio sia più importante della ripresa: questa invero non ha altro compito che quello di registrare, nelle migliori condizioni, e con la maggior completezza consentita, fatti e cose, sulla emulsione sensibile.

È solo il modo di procedere della narrazione che crea la pedagogia cinematografica. Possiamo ora entrare nel vivo della questione. Si tratta di stabilire un metodo da seguire nel montaggio delle pellicole destinate all'insegnamento. E siccome un discorso astratto poco o punto gioverebbe scelgo degli esempi dai quali risulterà più direttamente la utilità di quello schema che, a scopo di orientamento, tenterò di dare alla fine.

Esempio 1°. — Sia da mostrare il meccanismo con cui una pianta insettivora, per es. *Dionea Muscipula* cattura e utilizza come pasto piccoli animali: L'operatore cinematografico avrà cura di riprendere la pianta intera, le foglie foggiate a conchiglia bivalve col margine munito di aculei; in dettaglio questi e le cellule secernenti i succhi dotati di potere digestivo.

Girerà una scena di cattura con tutti i particolari ch'è possibile riprendere, poi uno o più insetti che si aggirano sulle parti innocue della pianta.

Porrà speciale attenzione alla ripresa del movimento di chiusura delle due valve del lembo fogliare. Separatamente sarà girato coi metodi della röntgencinematografia un particolare dell'insetto racchiuso nella trappola mentre si agita e si dibatte prima ancora che le due pagine vengano a schiacciarlo combaciando l'una all'altra.

Sarà ripreso, su altra foglia, il movimento inverso secondo cui gli aculei del margine si disincastrano e le due parti della foglia si schiudono.

Poi ancora il movimento di chiusura, nell'atto della cattura, ma stavolta al *rallentamento*.

Ora che posseggo il materiale impressionato, procedo al montaggio secondo lo schema seguente:

1. C. T. la pianta intera;
2. dett. la foglia intera;
3. idem la stessa da un altro angolo visuale;
4. dett. (a maggiore ingrandimento) gli aculei marginali;
5. idem (microscopica) le cellule secernenti i succhi digestivi;
6. C. T. insetti che si aggirano intorno alle micidiali trappole;
7. dett. di uno di essi posato sul lembo di una foglia;
8. C. T. inizia il movimento di chiusura (lunga);
9. dett. l'insetto si agita (breve); idem (a maggiore ingrandim.);
10. movimenti eccitati delle ali, delle zampe, delle antenne (breve);
11. part. continua il movimento di chiusura della foglia (al *rallentamento* - lunga);
12. dett. l'insetto è quasi già chiuso fra le valve delle foglie trappole (breve);
13. dett. sul margine fogliare: gli aculei si incastrano e fermano definitivamente la trappola (lenta);
14. dett. (ai raggi X) l'insetto visibile fra le valve nella conchetta ancora non depressa (breve);
15. dett. (al naturale) la foglia, vista di taglio, per mostrare l'appiattimento totale e graduale delle due parti della lamina fogliare (lunga);
16. C. T. scena intiera: gli aculei si disincastrano, la foglia si riapre;
17. dett. quel che rimane dell'insetto digerito;
18. C. T. la pianta intiera: visibili altri insetti che si avviano verso le trappole, ecc. ecc.

In questo caso la scena da presentare è francamente drammatica: basta trasferirsi nel campo umano per ritrovare i valori emotivi del *montaggio ritmico* applicato alla successione da 8 a 14. I movimenti

che compie la vittima, in preda alla più viva agitazione, ricompaiono più volte ad interrompere il lento e fatale chiudersi della trappola. Per il resto, nella sequenza è riconoscibile un tipo di montaggio *analitico differenziale* (inquadrature da 1 a 5: dal campo totale ai particolari in esso contenuti) ed ancora un tipo che chiamerei *logico* (inquadrature da 7 in poi) perchè ogni scena è conseguenza di quella che la precede ed è causa di quella che la segue.

Esempio 2°. — Sia da dimostrare il meccanismo del volo negli uccelli. Suppongo di essere già in possesso di tutto il materiale di ripresa. Fisso l'attenzione sopra un punto particolare: la funzione delle remiganti e delle timoniere. Benchè la ripresa all'ultra rallentamento consenta di analizzare il movimento io ritengo opportuno di servirmi di una analogia per riportare lo spettatore, in questo caso il discente, ad una immagine che gli sia più familiare. Seguo quindi questo piano di montaggio:

1. Scena (piuttosto lunga), volo battuto, alcuni colpi d'ala;
2. particolare, si vede la rotazione di ogni penna remigante intorno al rachide;
3. colpo d'ala: dall'alto (indietro) in basso (avanti);
4. remo che s'immerge nell'acqua: movimento dall'alto (indietro) in basso (avanti);
5. ritorno dell'ala indietro e in alto: le remiganti si spingono di taglio;
6. ritorno del remo che fende l'aria portato di taglio dopo la rotazione sullo scalmo, ecc. ecc.

In volo vibrato: movimento ed azione delle timoniere.

1. scena (lunga) di volo vibrato;
2. particolare del movimento delle timoniere;
3. timone di imbarcazione in funzione;
4. particolare: sul gorgo che si forma nell'acqua dopo il colpo di timone;
5. grafico: spiegazione secondo il principio di azione e reazione, ecc. ecc.

Mi son servito dunque di una analogia (*) ed ho predisposto un montaggio in cui due azioni sono suddivise in parti che si alternano (movimento dell'ala 3-5; movimento del remo 4-6).

Chiameremo dunque questo montaggio *analogico* ad azioni parallele o, più concisamente *analogico alterno*.

Se avessi creduto più opportuno montare prima tutta la scena del volo e poi tutta la vogata avrei fatto un montaggio *analogico* (rispetto al contenuto) *susseguente*.

Supposto che la pellicola fosse destinata a scuole superiori, e specialmente tecniche, mi sarei servito della statica e dinamica del volo come viene sperimentato su modelli nelle gallerie di prova dei laboratori aeronautici anzichè del remo e del timone di una imbarcazione. Anzi in tal caso l'importanza dei fatti può essere invertita, nel senso che divenga fondamentale lo studio del volo degli apparecchi ed ausiliaria la osservazione del volo degli uccelli.

Richiamo l'attenzione su questo tipo di montaggio, che per rispondere ad un chiaro concetto pedagogico — quello di riportare azioni o forme di più agevole osservazione — è di applicazione assai ampia.

Esempio 3°. — Sia da mostrare una civiltà preistorica — poniamo la villanoviana — attraverso i manufatti che di quella età ci rimangono.

Prendo degli oggetti tipici — siano oggetti ceramici, armi, oggetti d'ornamento — e li presento con questo montaggio:

1. un'ascia ad alette;
2. fabbricazione di un arma simile fatta da un fabbro sudanese;
3. uso dell'ascia (per abbattere un albero o altro);
4. fusaiole d'ambra e di vetro (acini della colla sparsi);
5. gli stessi elementi riuniti in collana;
6. ornamento simile adoprato da tribù primitive viventi;
7. vaso d'argilla;
8. particolare delle ornamentazioni di stile geometrico (cerchietti, triangoli, svastiche);

(*) Il termine analogia comprende qualsiasi affinità: sia di forma o di movimento ovvero di funzione. Lo uso nella più ampia accezione, non ritenendo opportuno specificare. — *N. d. A.*

9. forgiatura a mano e decorazioni a incisione di un vaso di argilla come oggi viene eseguito da popolazioni viventi (quelle appartenenti al « ciclo delle due classi »), ecc. ecc.

Ho fatto rivivere, così, i relitti di un'epoca remota: ogni altra ricostruzione sarebbe stata ridicola. L'analogia fra gli uomini dell'età villanoviana e quelli attualmente viventi ma appartenenti ad uno stadio di civiltà poco avanzata è non soltanto consentita, ma ha significato di filogenesi. L'attento osservatore che visiti un museo preistorico e poi etnografico è spontaneamente portato a simili accostamenti: è utile che il maestro mediante la cinematografia sviluppi così lo spirito di osservazione degli allievi.

Esempio 4°. — Sia da mostrare una macchina semplice — poniamo la *leva* — in un corso primario. Qui trovo utile che le applicazioni della leva siano *continuamente* accompagnate dallo schema su cui sono scritte le indicazioni: potenza, resistenza, fulcro. Così farò:

Fotogramma diviso in due parti

1. leva di primo genere: a) forbici; b) tenaglie; c) testa dell'uomo; d) remo.	schema della leva di primo genere con indicazione del fulcro, della resistenza, della potenza: *P F R.*
2. leva di secondo genere: a) pedale dell'arrotino; b) sollevamento del corpo sulla punta dei piedi; c) schiaccianoci, ecc.	come sopra: *F R P.*
3. leva di terzo genere: a) molle da cucina o pinze da microscopia; b) movimento dell'antibraccio sul gomito, ecc.	come sopra: *F P R.*

Si tratta di avere sempre una scena doppia risultante di due fotogrammi affacciati: questo si ottiene in sede di stampa e non già in ripresa originale.

Chiamerò questo particolarissimo tipo di montaggio: *analogico contemporaneo.*

Esempio 5°. — Sia da mostrare l'orientamento molecolare durante il passaggio dalla fase liquida alla solida.

Nonostante che la röntgencinematografia ci consenta di *indovinare* gli elementi di simmetria e la conseguente disposizione spaziale delle molecole, è anche qui opportuno rendere l'essenza del fenomeno con una immagine sussidiaria. Io posso usare delle palline che prima in movimento disordinato, assumono poi una sistemazione secondo i piani di simmetria. Nel caso in cui la pellicola sia destinata ad allievi di scuole secondarie inferiori, preferirei servirmi di un'altra analogia. Monterei cioè la pellicola così:

1. cristallo di una determinata forma (sia il cubo);
2. formazione del cristallo dalla soluzione madre (microsc.);
3. esercizi ginnici collettivi (gruppo di ginnasti prima in disordine: correndo vanno ad assumere singole posizioni dalla cui reciproca costante distanza risulta una figura geometrica a lati paralleli);
4. cristallo cubico (modello) che appare in sezione secondo un piano di simmetria, in sovraimpressione, con punti luminosi sono segnate le molecole;
5. quadro di ginnasti nella medesima positura delle molecole nel cristallo (scena rapida), ecc. ecc.

Qui mi sono servito di un *ricordo.* I nostri giovani, allenati sui campi sportivi, intenderebbero esattamente l'orientamento molecolare perchè *ricorderebbero* di aver partecipato essi stessi a qualcosa di simile. Ma è ancora un caso di montaggio analogico.

Esempio 6°. — Sia da mostrare lo sviluppo embrionale del cervello, poniamo di un vertebrato.

La ripresa mi ha assicurato il decorso dello sviluppo in ogni sua fase. Io vedo la necessità di tener presente dinanzi agli occhi dello sco-

laro ciò che *avverrà* di ogni parte del cervello in via di sviluppo. Ad un certo punto, per fissare le idee, io voglio dire: « dal prosencefalo si formerà l'occhio, passando per la vescicola ottica primitiva ».

Allora nella scena che mostra lo sviluppo del prosencefalo interpongo pochi fotogrammi che indicheranno il cervello a completo sviluppo, con l'apparato visivo già completo, seguita da un diagramma in cui è tratteggiata la « zona » interessata del mesencefalo primitivo.

Questo è un montaggio mediante il quale si fa *prevedere* ciò che avverrà nel tempo: lo chiamo dunque *cronologico a previsione.*

Esempio 7°. — Sia da mostrare la morfologia floreale in funzione della evoluzione del processo fecondativo dalle crittogame alle fanerogame.

Io debbo mantenere vivo il concetto di corrispondenza fra *sporangio e saccopollinico* e rispettivamente *nucella,* fra *archegonio* e *anteridio* e rispettivamente oosfera e cellula madre del nucleo spermatico. Per il montaggio mi regolerei su questo schema:

1. dettaglio dell'antera;
2. idem dello stame;
3. idem dello stilo;
4. idem del pistillo;
5. fiore intero (ma spogliato degli apparati vessillari);
6. maturazione del granello pollinico;
7. idem delle microspore nelle crittogame;
8. maturazione dell'ovario;
9. idem delle macrospore nelle crittogame, ecc. ecc.

Le scene 7-9 costituiscono un *ricordo.* Potrò ripeterlo, a guisa di intercalare, ogni qual volta mi torni utile insistere su quel concetto. Peraltro faccio notare come dall'inquadratura 1 alla 5 avrei eseguito un *montaggio analitico* che si può dire *integrante* perchè dai particolari passo al totale che li contiene.

Esempio 8°. — Può essere una estensione del tema precedente. Qui voglio soltanto seguire lo sviluppo della sessualità nel fiore (poniamo in piante dioiche) le immagini debbono dire: « mentre il fiore maschile si sviluppa in questo modo, il fiore femminile si sviluppa in quest'altro modo ».

È un *montaggio spaziale*: si tratta di fenomeni che avvengono in luoghi diversi di uno stesso oggetto. Si può risolvere in due maniere differenti: 1) come azioni parallele; 2) col sistema del fotogramma diviso. Si ritorna quindi a casi precedentemente contemplati.

Rimarrebbe da esaminare il montaggio « a contrasto » di cui tanto si usa e si abusa nella cinematografia a soggetto. Avverto subito che, a parere mio, questo tipo ha scarsa applicazione nella cinematografia didattica. Esempi utili potrebbero essere i seguenti:

Esempio 9°. — Sia da mostrare come scena di storia naturale, la lotta biologica fra un organismo superiore (e si scelga uno di quelli apparentemente più agguerriti) ed un parassita: (poniamo: un toro e un distoma epatico) si può predisporre il montaggio così:

1. Scena di lotta fra due torelli;
2. Primo piano di uno di essi: il vincitore;
3. Il distoma nella fase di larvaciliata (miracidium);
4. Dettaglio: occhi iniettati di sangue, muscoli contratti, zampe saldamente puntate contro il suolo (del toro);
5. Il distoma nella fase di cercaria;
6. Il torello beve l'acqua infestata da redie;
7. Trasformazione delle redie (seconda forma larvale del distoma) in cercaria (terza forma larvare);
8. Inizio dello sviluppo del distoma nel fegato del ruminante;
9. Il toro ammalato, deperito, ecc.

Il risultato di un tale modo di montaggio vorrebbe essere questo concetto paradossale: che un essere di grande amore, di esuberante vitalità, soccombe nella lotta con un essere minimo apparentemente sfornito di ogni mezzo bellico.

Esempio 10°. — Sia il tema: « La locomozione negli animali ». Nel montaggio una successione di scene comunque disposte sarebbe sempre giustificata: basta come tema conduttore il tema dominante: movimento ed organi di movimento.

Ma può essere che le immagini acquistino maggior valore se nel montaggio io mi servo di sequenze rilevanti continuamente il contrasto; facendo seguire per esempio ai prodigiosi salti di un gatto, o d'altro felino, i movimenti impacciati di un coccodrillo; ai movimenti tardi

e goffi di un orso, quelli agili ed eleganti di una gazzella. Ma non so quanto sia apprezzato un simile montaggio *antagonistico*.

Lo stesso tema io posso svolgere con un montaggio analogico (rispetto alla forma o al movimento) e antagonistico (rispetto alle dimensioni). Così sarebbe se facessi:

1. Zampa di canguro;
2. C. L. salto del canguro;
3. Zampe di un topo delle piramidi;
4. C. L. salto del topo;
5. Zampe di pulce;
6. Salto della stessa;
7. Movimento di un flagellato (microcin.);
8. Idem di un'anguilla.

Siamo giunti così a poter presentare un quadro generale dei vari modi di montaggio per il film didattico.

I fattori da considerare sono: il taglio, il contenuto, il tempo, lo spazio.

Proporrei il seguente schema:

rispetto al taglio . .	ritmico aritmico	
rispetto al contenuto	analitico	differenziante integrante
	logico	
	analogico	alterno consecutivo contemporaneo
	antagonistico	
rispetto al tempo . .	cronologico	azioni antecedenti idem susseguenti idem contemporanee (v. mont. spaziale)
rispetto allo spazio .	spaziale	azioni diverse nello stesso luogo azioni uguali o diverse in luoghi diversi

Tale schema è assai comprensivo: si può dire che non vi sia caso singolo che non possa essere riportato ad uno dei tipi.

È quasi superfluo avvertire che, almeno in linea teorica, sono possibili varie combinazioni dei tipi semplici: così si può avere un montaggio *analitico e ritmico*, uno *analitico e analogico* (quando io scomponga un tutto in parti a ciascuna delle quali si associ una immagine analoga per forma, movimento o funzione) uno *cronologico e analitico* ed altri molti.

La scelta del tipo è affidata al buon senso ed alla esperienza pedagogica di chi esegue il montaggio: questi dovrà considerare in primo luogo la mentalità media della scolaresca per la quale la pellicola viene composta. Uno stesso argomento può esser trattato per analogie e contrasti quando ci si rivolga a giovani discenti in cui le facoltà emotive ed immaginative sono quelle più facilmente eccitabili; viceversa sarà trattato analiticamente se destinato a giovani con facoltà critiche già sviluppate.

Il segreto di tutta la pedagogia, di quella cinematografica in specie, sta nel sapersi adattare al *diverso modo di vedere*. Il docente che voglia esser sicuro del suo metodo è costretto a spogliarsi di tutto il suo corredo di conoscenze superiori; deve immaginare di essere egli stesso un adolescente se parla ad adolescente, fanciullo se parla a fanciulli. Questo consiglierei al compositore di pellicole didattiche: non aver mai paura di essere troppo semplice, non temere la puerilità.

La pedagogia cinematografica è tutta da fare. È utile perciò che nel presente scritto si insista sui metodi del montaggio analizzando, ora, lo schema generale sopra formulato.

Il taglio. — Il ritmo, che nella cinematografia narrativa ha un così enorme valore estetico, in quella scolastica non può assumere carattere dominante. Servirà tuttavia quando ci siano da ottenere effetti emotivi particolari, oppure quando si voglia dare, anche trattandosi di pellicola didattica, una impressione di ambiente. Così in una pellicola con visione di macchine sarà da ritenersi indispensabile un taglio dei pezzi che dia allo scolaro la sensazione di trovarsi in presenza di quella realtà meccanica e di sentire ogni pulsazione di rotismo, biella, stantuffo; in pellicola di vita marina sarà opportuno, se non essenziale, che un « taglio lungo » sia riservato alle immagini di esseri la cui esistenza fluisce con lentezza, un « taglio corto » dove si mostrino gli animali voraci e predoni. Non mi si rimproveri di inquinare il campo

della scienza. Nessun naturalista ben pensante ha mai potuto rifiutare il lirismo della natura.

Il contenuto. — Ho già detto, a proposito degli esempi 9 e 10, come l'antagonismo (o contrasto) non abbia a parer mio molte applicazioni nelle pellicole didattiche. Tenterò invece di dare qualche norma sugli impieghi degli altri tipi.

Il montaggio analitico: questo è il tipo più adatto per allievi di classi medie superiori e per quelli dei corsi superiori. Benchè l'analisi sia fatta dal compositore della pellicola e quindi seguita passivamente dal discente questo deve essere già in grado di apprezzare l'analisi con senso critico. L'allievo che si domandi perchè gli si mostri *prima* quel particolare e *poi* quell'altro, deve trovare già in sè il discernimento della differente importanza dei particolari. Tuttavia, se applicato con giusto criterio, può essere utile anche nelle pellicole destinate a scuole primarie per suscitare il senso critico. In questo caso io userei molto, in sede di ripresa, la *carrellata* per condurre lo spettatore *gradualmente* dal totale al particolare o viceversa.

Il montaggio logico. — Questo tipo che si potrebbe dire anche razionale è come risulta dall'esempio, di uso assai largo e di grande utilità didattica perchè abitua il discente a considerare i rapporti di causa-effetto.

Il montaggio analogico. — Ho segnalato particolarmente questo tipo di montaggio. Aumentato il numero degli esempi sarebbe risultato ancor più chiaramente quanto ne sia vasta l'applicazione. Va da sè che non se ne debba abusare. Si tenga presente che il sottotipo che ho chiamato analogico contemporaneo (corrispondente ad un montaggio sul fotogramma) si presta meglio per i discenti di più tenera età; che al contrario quello per azioni successive obbliga ad un certo sforzo mnemonico, e che quello alterno è di più immediata efficacia.

Comunque l'analogia può esser considerata a ragione uno dei fondamenti dell'insegnamento per immagini. Con questo mezzo si porterà l'allievo a scoprire quella unità di forme, meccanismi, funzioni sempre riconoscibile nel creato — anche nelle opere dell'uomo che talvolta inconsapevolmente ha ricalcato modelli naturali — ed a trarne l'unica logica deduzione.

I due ultimi tipi, cronologico e spaziale, hanno piuttosto valore di necessità. Si vede agevolmente, del resto, che si possono far rientrare nei precedenti tipi. Per esempio quello detto prima *logico* è assai spesso anche naturalmente cronologico, quello analogico contemporaneo è anche spaziale e così via. Questo scritto è dichiaratamente un saggio; di più non vuole e non potrebbe essere. Molto ancora ci vuole perchè si possa parlare di pedagogia cinematografica con quella franchezza che solo le cose compiute consentono. Occorre sopratutto che uomini che conoscono la scuola e la psicologia pratica si dedichino con amore alla cinematografia scolastica. Non soltanto ai futuri docenti-montatori ho inteso rivolgermi, ma a tutti coloro che per la scuola vivono. Occorrerà un primo periodo sperimentale prima di avere un'applicazione razionale del cinematografo all'insegnamento. In questo periodo è precipuo dovere degli insegnanti di assicurarsi degli effetti ottenuti e di onestamente denunziarli, buoni e cattivi che siano. Dopo nascerà, dalla larva di oggi, la cinematografia didattica viva e vitale.

MARIO LARICCIA

Storia della “camera oscura„

Volendo cercare nel corso dei secoli l’idea prima della fotografia, o di una pratica e reale applicazione ad un problema ad essa attinente, occorre risalire alla ideazione di quel geniale, semplice e tanto utile apparecchio che prende l’improprio nome di *camera oscura*.

Chi sia stato il vero ideatore della camera oscura è un quesito che ha lungamente affaticato gli studiosi, e non è tuttora infrequente il caso di vederne attribuire la paternità a persone diverse, nonostante sia dimostrabile che questo apparecchio fu perfezionato e divulgato dal napoletano Giovanni Battista Porta.

Tuttavia occorre qui chiarire una questione che ha massima importanza in tutti i problemi nei quali si tratta di somme ideazioni che sono punto di partenza di grandi ritrovati.

Taluni pseudo-storici travisano talora la nobile mansione di conservatori o ricercatori delle tradizioni dei popoli, sottilizzando od invertendo i canoni di una sana ricerca critica, col solo scopo di ritrovare le origini di fatti importanti quanto più è possibile lontani nel tempo.

L’invenzione della camera oscura segna una tappa basilare nella storia della fotografia; tappa di partenza di un’attività feconda e profondamente utile all’umanità perchè ha dato modo di fissare e studiare l’attimo fuggente della natura e del tempo.

Se a questa tappa iniziale è giusto dare una data che la determini indiscutibilmente in rapporto alla storia ed alla critica, è fuor di dubbio che essa deve essere quella in cui un reale, materiale e vero apparecchio è stato costruito, sia pure senza la preliminare visione delle future possibilità di sviluppo, ma per lo meno con la coscienza di realizzare qualche cosa di nuovo.

Non ci appare quindi nè logico nè ragionevole prendere come punto di partenza della scoperta della camera oscura l’aureo periodo in cui i Faraoni regnarono sull’Egitto, pur essendoci giunta notizia di feno-

meni e di pratiche di quel tempo che indubitatamente presuppongono la conoscenza del principio della camera oscura.

Per la stessa ragione, seppure il fenomeno sia stato ben descritto e compreso da Leonardo da Vinci, non è possibile far risalire a questo grande genio universale la paternità della camera oscura perchè l'idea e la spiegazione del principio fisico sono cosa ben diversa dalla realizzazione di apparecchi basati su tale principio.

Analoghi casi di ricerche di priorità esistono in ogni campo della tecnica e dell'arte. È tutta una lotta di cultura e di ricerche che si combatte al solo scopo di diminuire l'importanza di un inventore a vantaggio di una millantata ed inesistente verità storica. Se infatti è vero che ogni grande idea può spessissimo ritrovarsi nella cultura delle più antiche civiltà, occorre tuttavia riconoscere che l'idea fondamentale, dalla quale scaturisce l'invenzione, perde, in questo suo cammino a ritroso, tutta la sua forma e completezza di particolari per restare uno spoglio nocciolo, che pur avendo in potenza la possibilità di creare l'albero robusto, non è possibile in nessun modo considerare eguale e neppure simile al tronco che da esso nascerà.

Tutte le grandi idee, quelle credute le più nuove ed originali, possono farsi risalire ai più remoti tempi; nel corso della loro storia si trova però un continuo e progressivo perfezionamento delle loro forme, dovuto all'apporto creativo di uomini geniali e di studiosi di valore, fino a quando, in questo continuo evolversi dell'idea, si giunge ad un periodo tipico in cui nasce l'applicazione pratica che deve esser presa dallo storico come punto di partenza.

Questi in una valutazione critica serena dei fatti, deve provare e fissare questa data, definendo « periodo preliminare evolutivo dell'idea » tutto lo sviluppo del principio fisico nel corso dei secoli ad essa precedenti, e mostrando poi la reale portata pratica che quella data segna nella evoluzione successiva della tecnica.

È per questi motivi che la camera oscura, come si è detto prima e come sarà tra breve dimostrato, è il punto di partenza dello sviluppo della fotografia e quindi direttamente della cinematografia.

L'ideatore e divulgatore della camera oscura, intesa come apparecchio che ha la possibilità di riprodurre immagini illuminate, è stato il fisico italiano Giovanni Battista Porta.

Occorre innanzi tutto porsi i seguenti quesiti. L'ideazione della camera oscura si può considerare come una tappa fondamentale nello sviluppo della tecnica fotografica? Fino a qual punto ha essa influito

sull'evoluzione successiva della fotografia, intesa come possibilità materiale di riprodurre la natura?

Per rispondere a questi interrogativi è necessario fare una disamina delle funzioni di questa nuova tecnica.

Tuttavia bisogna notare che ad un certo momento lo spirito creativo dell'uomo ha sentito il bisogno di scindere nettamente la tecnica della riproduzione in due campi diversi. Il primo campo è quello riservato alla pittura. In essa l'operatore è libero di giocare con la sua fantasia, anzi l'apporto creativo del suo genio deve risaltare da tutta l'opera anche se questa vuol essere una copia di un dato momento della vita; nella pittura deve in altri termini sentirsi lo stile preciso dell'autore che è sintesi di metodo, espressione di indirizzo e maniera di lavoro.

Il secondo campo della tecnica della riproduzione è quello che con parola moderna viene chiamato *fotografico,* nel quale l'operatore non agisce con la sua opera direttamente sull'oggetto riprodotto, rielaborandone le sagome e studiandone con perizia i colori, ma volge la sua attività al mezzo tecnico di riproduzione, modificandone il rendimento in relazione alla luminosità, colorazione e stato dell'oggetto da riprodurre.

Allorchè si volle disegnare con la maggiore esattezza possibile, non si pensò subito alla possibilità di ideare un mezzo rapido, efficace e sicuro quale è la fotografia, ma si volse lo studio alla ricerca di procedimenti o di strumenti del tutto meccanici.

La tecnica fotografica è molto posteriore a questo periodo di ricerca della riproduzione scrupolosa delle immagini e si giunse ad essa solo perchè fu possibile accoppiare due principi teorici dei quali sarà più a lungo detto in seguito.

Fin dal quindicesimo secolo Leon Battista Alberti (1398-1484), architetto fiorentino, aveva proposto la riproduzione di disegni a mezzo di un quadro che desse la possibilità di inquadrare e precisare le proporzioni dell'oggetto e della persona da riprodurre e questa idea ebbe più o meno complessi sviluppi o perfezionamenti, giungendosi talora alla creazione di apparecchi che per la nostra mentalità, abituata ad un mondo più complesso ed evoluto, possono sembrare infantili o addirittura primordiali.

Nell'opera *Institutionum geometricarum libri quatuor* - di Albert Durer (1471-1528), è riportato a tal proposito un grafico nel quale si vede una macchina per disegnare in prospettiva ideata dall'autore del libro. La figura fa vedere una sala, che impropriamente potremmo chia-

mare fotografica, con la sua rudimentale attrezzatura per la riproduzione dei ritratti, che per quei tempi sembrò modernissima.

Degli apparecchi di questo tipo e dei rispettivi ideatori, si potrebbe fare una lunghissima enumerazione.

Quel che è interessante osservare è come un così gran numero di studiosi e d'inventori, per un così lungo periodo di anni (dal 1400 circa fin quasi agli ultimi decenni del 1700) siano stati incapaci di concepire un'altra specie di disegno oltre a quello manuale, che era conosciuto, si può quasi affermare, dal primo apparire dell'uomo sulla terra.

Il solo contributo fattivo che questo periodo di ricerche è riuscito a dare nel campo della perfetta riproduzione delle immagini, riguarda l'invenzione del pantografo e lo studio delle norme sulla prospettiva, entrambi nati in conseguenza dello sforzo di attenersi per quanto era possibile alle reali leggi della natura.

L'invenzione del pantografo data dal 1600 ed è attribuita al geometra tedesco Scheiner; esso serviva ed è tuttora adoperato per ingrandire o ridurre i disegni conservando in essi i reciproci rapporti di grandezza.

Accorre tuttavia ricordare che un apparecchio simile al pantografo era già stato ideato da Leon Battista Alberti nel 1457. Il Vasari nella sua opera: *Le vite dei più celebri pittori, scultori ed architetti* così si esprime a tal proposito:

« L'anno poi 1457, che fu trovato l'utilissimo modo di stampare i libri da Giovanni Guittemberg, germano, trovò Leon Battista, a quella similitudine, per via d'uno strumento, il modo di lucidare le prospettive naturali e diminuire le figure, ed il modo parimenti da poter ridurre le cose piccole in maggior forma, e ringrandirle: tutte cose capricciose, utili all'arte, e belle affatto ».

Numerosi furono coloro che si dedicarono allo studio della prospettiva; tra essi sono da ricordare principalmente:

1° *Piero della Francesca*, nativo di Borgo a S. Sepolcro, contemporaneo di Leon Battista Alberti, del quale così dice il Vasari nell'opera citata:

« Vi si conservarono nondimeno alcuni suoi scritti di cose di geometria e di prospettive, nelle quali non fu inferiore a niuno de' tempi suoi, nè forse che sia stato in altri tempi giammai; come ne dimostrano tutte l'opere sue piene di prospettive, e particolarmente un vaso in modo tirato a quadri e facce, che si vede dinanzi, di dietro e dagli lati, il

fondo e la bocca: il chè è certo cosa stupenda, avendo in quello sottilmente tirato ogni minuzia, e fatto scortare il girare di tutti que' circoli con molta grazia ».

2° *Paolo Uccello* (1349-1432), pittore fiorentino, il quale fu ossessionato per tutta la sua vita da due idee fisse, quella di dipingere gli animali e quella di fissare le leggi della prospettiva.

Di esso così parla il Vasari nell'opera citata:

« Paolo Uccello sarebbe stato il più leggiadro e capriccioso ingegno che avesse avuto da Giotto in quà l'arte della pittura, se egli si fusse affaticato tanto nelle figure ed animali, quanto egli si affaticò e perse tempo nelle cose di prospettiva.....

...... Paolo, dunque, andò, senza intermettere mai tempo alcuno, dietro sempre alle cose dell'arte più difficili; tanto che ridusse a perfezione il modo di tirare le prospettive dalle piante dei casamenti e dà profili degli edifizi, condotti insino alle cime delle cornici e de' tetti, per via dell'intersecare le linee, facendo ch'elle scartassino e diminuissino al centro, per avere prima fermato o alto o basso dove voleva la veduta dell'occhio; e tanto, insomma, si adoperò in queste difficultà, che introdusse via, modo e regola di mettere le figure in su' piani dove elle posano i piedi, e di mano in mano dove elle scortassino, e diminuendo a proporzione sfuggissino; il che prima si andava facendo a caso ».

Per migliorare la tecnica del disegno e della riproduzione prospettica Porta ideò la sua camera oscura nella forma che sarà specificata in seguito; era lungi dal suo pensiero una qualunque possibilità di applicazione ad una tecnica che in quei tempi non si pensava neppure potesse esistere.

Resta tuttavia il fatto che da questa ideazione la fotografia trae le sue possibilità attuali.

Infatti se si toglie a questa tecnica tutto quel complesso di applicazioni e perfezionamenti che tendono solo a potenziare le sue facoltà riproduttive e quindi il suo rendimento, essa rimane ridotta, nella sua più semplice espressione, ad una camera oscura e ad una emulsione sensibile alla luce.

La camera oscura è in sostanza la stessa macchina fotografica o cinematografica, la quale possiede un foro più o meno largo, fornito di obbiettivo, per il passaggio dei raggi luminosi ed una parete liscia di opportuna dimensione sulla quale vengono a formarsi le immagini; niente altro dunque che la pura e semplice camera oscura di Porta.

L'emulsione sensibile alla luce, depositata su un vetro o su una lamina di celluloide, dà la facoltà di convertire in immagine duratura la distribuzione di luminosità che giunge su di essa per qualche istante, quando viene posta come parete di fondo della camera oscura fotografica.

Nella facoltà della camera oscura di dare una nitida immagine del panorama antistante e nell'attitudine di talune emulsioni di sensibilizzarsi, in essa, secondo la varia distribuzione istantanea delle luminosità, risiede la ragione stessa della fotografia.

Questo spiega il motivo per cui si è innanzi affermato che la camera oscura, precedendo di qualche secolo, lo studio del rendimento delle emulsioni sensibili, deve essere considerata la prima tappa fondamentale dello sviluppo della tecnica fotografica. Che anzi, oltre a segnare una data, essa può a ragione essere considerata come l'elemento decisivo di tutta l'evoluzione storica e tecnica della fotografia.

Ogni apparecchio fotografico o cinematografico, più o meno elaborato e comunque fornito di accessori, contiene sempre una camera oscura.

Quindi, piuttosto di parlare di influenza sulla evoluzione della fotografia, si può a ragione affermare che lo sviluppo della camera oscura, nei suoi progressivi perfezionamenti, è lo sviluppo della stessa fotografia e di tutte le tecniche che ad essa sono legate.

* * *

La maggior parte degli storiografi della fotografia sono concordi nell'attribuire la paternità della camera oscura a Giovanni Battista Porta. Tuttavia qualche studioso solleva talora delle obbiezioni, sopratutto tenendo conto che esistevano cenni o tentativi di costruzione di apparecchi similari in epoche antecedenti a quella fissata.

Nelle prime pagine di questi appunti fu detto come tutte le idee che hanno una profonda ripercussione nella vita degli uomini possono esser fatte risalire ad epoche lontane quanto si voglia, purchè, in questa ricerca di anzianità, si accetti di ritrovar spogliata l'idea originale di tutte le sue verità e di tutte le sue possibilità.

La breve esposizione che qui verrà fatta del periodo evolutivo che immediatamente precede l'ideazione della camera oscura, varrà infatti a chiarire questa affermazione.

Esperienze e principi che, in qualsiasi modo, possono essere paragonate al fenomeno ottico della camera oscura risalgono ad Aristotele

(384-322 av. Cr.). Questo grande filosofo greco tratta già la teoria del passaggio di un fascio di luce attraverso un foro più o meno stretto, e, per quanto questo esperimento fisico abbia poco o nulla a che vedere con la camera oscura, pur tuttavia taluni storiografi vedono in esso il germe della futura macchina fotografica.

Teorie analoghe sono confusamente enunciate dal filosofo ed astronomo arabo dell'XI secolo, Al-Hazen, nel suo libro *Elementi d'ottica.*

Qualche studioso ha ritenuto di trovare accenni sulla camera oscura negli scritti di Ruggero Bacone (1214-1294), monaco inglese dell'ordine dei Francescani, al quale si attribuisce spesso il nome di primo ottico dell'era nuova, nonostante che il geometra polacco Vitellio abbia scritto di ottica prima di lui.

Bacone nel cap. VIII della parte II della sua *Opus Majus* (*De multiplicatione specierum*) studia il problema di un raggio luminoso che, passando da una qualunque apertura, si proietta sempre sotto forma di macchia circolare, specialmente se il foro è piccolo. Quanto maggiore sarà l'apertura, dice l'autore, tanto più grande e distante dovrà essere la proiezione per assumere la forma circolare, alla quale si finisce con l'arrivare qualunque sia la forma dell'apertura.
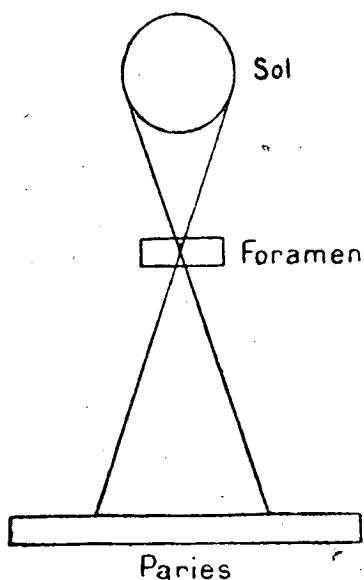
FIG. 1. — Fenomeno dovuto ad un raggio luminoso che attraversa un piccolo foro (dall'*Opus Majus* di Ruggero Bacone - Edizione di Jebb del 1733).

Nell'edizione londinese di Jebb (1733) dell'*Opus Majus* è riportata la fig. 1 nella quale sebbene si accenni ad un muro, non appare evidente alcun riferimento ad una camera oscura. A questo proposito esistono dei pareri discordi in quanto taluni pensano che la descrizione di Bacone si riferisca ad una semplice teoria alla quale non corrisponde alcun apparecchio reale, mentre altri fanno notare che, non essendo possibile osservare questo fenomeno se non in camera oscura, l'esposizione presuppone questa necessità.

In un manoscritto, anteriore al 1277, e che è dovuto ad un certo Vitelo o Witeck, tedesco, si trova questa frase: « Omne lumen per foramina angularia incidens rotondatur » (Ogni — raggio di — luce, pas-

sando attraverso fori angolari, si arrotonda — si proietta sotto forma circolare).

In un altro manoscritto anonimo della fine del XIII secolo, da taluno attribuito a Bacone, si legge un'applicazione pratica di questo fenomeno:

« Si autem die qua sol eclipsabitur, totumque eclipsim conspicere absque oculorum lesione, hoc est quando incipit et quanta sit, et quamdiu durat solis eclipsis, observa casum solaris radii per medium alicujus rotundi foraminis, et circulum clarum quem perficit radius in loco super quem cadit, diligenter aspice. Cujus circuli rotunditatem cum in aliqua parte videris deficere, tunc incipit sol eclipsari ex parte occidentis; et similiter, dum crescit rotunditas circuli clari, decrescit eclipsis et proportionaliter secundum quantitatem. Quot enim digiti diametri solis eclipsantur, tot pereunt digiti circuli clari quam figurat radius solis in loco casus sui postquam transierit per medium foraminis rotundi » (*).

Infine, in un terzo manoscritto di cui non si conosce la data e l'autore si legge quanto segue:

« Radii incidentiae cadenti per foramen planum angulare, cujus tamen latera non multum se excedant, in pariete opposita rotondatur... Sed, dicit aliquis, rotunditatem incidentiae esse a rectitudine radiationis a corpore solari sphaerico descendentis...; quod probari videtur, quoniam tempore eclipsium solarium, hujus modi incidentia radiorum solarium novacularis et omnino disposita ad modum illum quo disponitur pars solis quae a lunari corpore non obrombratur » (**).

(*) Se poi in un giorno in cui il sole si ecclisserà, (vuoi) vedere tutta l'ecclissi senza danno degli occhi, e quando comincia, quanto sia grande e quanto duri l'ecclissi del sole, osserva il passaggio dei raggi solari attraverso un qualsiasi mezzo avente un foro rotondo, e studia diligentemente il cerchio luminoso che il raggio disegna sul luogo in cui cade. Allorchè vedrai mancare da qualche parte la rotondità di detto cerchio, saprai che nello stesso tempo manca la luminosità nel corpo solare dal lato opposto a quella parte. Infatti, quando incomincia a mancare la rotondità nel cerchio illuminato, allora il sole incomincia ad ecclissarsi nella parte opposta; ed analogamente, mentre aumenta la rotondità del cerchio illuminato, diminuisce l'ecclisse proporzionalmente alla quantità di quell'aumento. Quante dita del diametro del sole saranno ecclissate, altrettante dita scompariranno del diametro del cerchio illuminato che il raggio di sole disegna nel luogo in cui perviene, dopo esser passato attraverso un foro rotondo.

(**) L'incidenza di un raggio, che cade su un foro piano a contorni angolosi, nel quale tuttavia i lati non abbiano un forte scarto, prende la forma rotonda sulla parete opposta.... Ma, dice qualcuno, la rotondità dell'incidenza deriva dall'esser diritti i raggi e dalla rotondità del corpo solare...; a dimostrare la qual cosa si vedrà, durante un'ecclissi di sole, una nuova incidenza dei raggi del sole, disposta in tutto in modo analogo a quella parte del sole che non è oscurata dal corpo lunare.

Ma tutto ciò non rassomiglia alla camera oscura; che anzi non si può neppure affermare con certezza se queste osservazioni solari avessero luogo nell'ombra o nel buio completo.

Un chiarimento in proposito vien dato dall'arcivescovo di Canterbury, Giovanni Peckham (1228-1291) contemporaneo e discepolo di Bacone, nel suo libro *Perspectivae* ove parlando della forma circolare della macchia luminosa dice:

« Et hujus rei conjecturam ex solis eclipsibus sumunt. Quando enim, tempore eclipsis solis, in loco tenebroso per quodcumque foramen radii solis excipiuntur, est videre basim pyramidis illuminationis corniculatim ea ratione obrumbrescere, qua solem luna tegit » (da Ioannis Archiepiscopi Cantuariensis Perspectivae communis libri tres - Jam postremo correcti ac figuris illustrati. Coloniae Agrippinae, anno MDLXXX) (*).
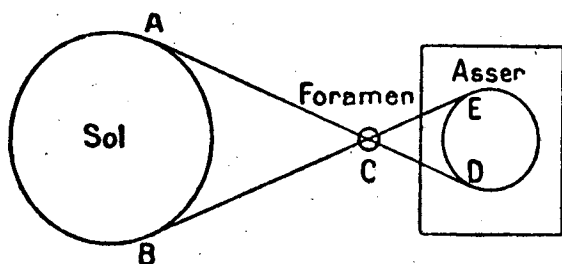
FIG. 2. — Disegno tracciato da Guillaume di Saint-Cloud nel suo almanacco (1290).

Anche Guillaume de Saint-Cloud, astronomo del XIII secolo, ha fatto uso della camera oscura e delle proprietà dei raggi che attraversano un piccolo foro per osservare le ecclissi del sole. Nel suo almanacco dell'anno 1290 si trova infatti il disegno, riportato in fig. 2, il quale si riferisce evidentemente a studi sul sole.

Pietro Duhem ha creduto di stabilire, con una profonda analisi di questo periodo storico, che tutti gli scritti e le esperienze accennate si debbano attribuire a Bacone ed ai suoi allievi. Questa affermazione è però inesatta.

Se si vuole in breve riassumere tutto quanto si è detto finora ci sembra di poter concludere che gli studiosi, di cui si è fatto cenno, non hanno affatto pensato alle vaste possibilità di applicazione della camera oscura, ma hanno piuttosto volto la loro attenzione al problema astronomico in senso mediato. La necessità di una camera oscura (intesa

(*) E la causa di questa cosa è data dall'ecclissi di sole. Infatti, durante un'ecclissi di sole, se i raggi pervengono in un luogo oscuro attraverso un foro qualunque, si vedrà la base della piramide luminosa coperta da un'ombra nello stesso rapporto in cui la luna copre il sole.

come ambiente murario non illuminato) serve di mezzo per poter effettuare con maggiore facilità le osservazioni, ma non è affatto fine o scopo di studio.

Tra la camera oscura di Bacone, Vitelo e Peckham e la camera oscura che servirà a scopi fotografici non può esistere nessun nesso e nessuna similitudine, e di ciò ne fanno fede i passi che sono stati riportati anche in originale, appunto perchè non possa sembrare travisata l'idea degli autori.

Del resto il *loco tenebroso* di cui si trova cenno solo nell'opera di Peckham è troppo imprecisato ed imprecisabile perchè ad esso si possa senz'altro far corrispondere l'idea della camera oscura.

Successivi studi sullo sfruttamento della camera oscura risalgono a Leonardo da Vinci. Tra Bacone e Leonardo esiste un intervallo di quasi due secoli, durante i quali non è facile supporre che la camera oscura sia stata dimenticata; tuttavia di questo periodo non ci resta nessuna traccia di studiosi che di essa si siano interessati.

Bacone può essere considerato il primo utilizzatore di un locale oscuro a scopo di studio delle ecclissi solari; a Leonardo può invece essere attribuita l'idea di utilizzare una camera oscura allo scopo di ottenere proiettati su una parete tutti gli oggetti ed avvenimenti esterni.

* * *

Il primo ragionevole e sicuro accenno alla camera oscura è senza alcun dubbio da attribuire a Leonardo da Vinci (1452-1519). La mirabile genialità di questo grande scienziato è troppo nota perchè qui si debba ricordare la sua istintiva attitudine per la scultura, la pittura, l'architettura, l'ottica, la letteratura ed in generale per ogni forma di attività dell'umano intelletto.

Se si vuol fare una colpa a Leonardo bisogna dire col Vasari che egli fu troppo vario ed instabile per cui si mise a studiare molte cose conducendone a termine solo una esigua parte.

Ciò nonostante dell'opera sua ci rimangono tanti originali e meravigliosi documenti da farlo ritenere il genio più grande che mai l'umanità abbia avuto. La sua versatilità per ogni arte o scienza fu sì grande da poter farlo considerare il precursore di moltissimi apparecchi, fenomeni, principi o ritrovati che si sono poi potuti realizzare solo con una tecnica assai più evoluta di quella nota ai suoi tempi.

A dimostrare di quanto Leonardo abbia precorso i tempi basta questo brano del Vasari:

« E fra questi modelli e disegni ve n'era uno col quale più volte a molti cittadini ingegnosi che allora governavano Fiorenza, mostrava volere alzare il tempio di San Giovanni di Fiorenza, e sottomettervi le scale senza ruinarlo; e con sì forti ragioni lo persuadeva che pareva possibile, quantunque ciascuno, poi che e' si era partito, conoscesse per sè medesimo l'impossibilità di cotanta impresa ».

Leonardo non ha lasciato veri lavori scritti. Egli aveva l'abitudine di conservare con cura le sue osservazioni, i suoi pensieri e le sue deduzioni, giorno per giorno, in brevi appunti redatti su fogli volanti, che i suoi contemporanei non conobbero affatto.

Alcuni di questi fogli furono riuniti in un primo tempo da un suo allievo, Francesco Melzo; altri, più tardi, da Pompeo Aretino il quale riunì 392 fogli di manoscritti che presero il nome di *Codex Atlanticus* ed altri infine da Arconati nel 1637. Tutti gli scritti formavano, alla fine del XVIII secolo, quattordici volumi che erano depositati alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Leonardo da Vinci ha lasciato sulla camera oscura queste due note:

Nel manoscritto D, al foglio 8:

« Allorchè le immagini degli oggetti illuminati penetrano da un piccolo foro in un appartamento molto buio, ricevete queste immagini nell'interno dell'appartamento su una carta bianca situata a qualche distanza dal foro e voi vedrete sulla carta tutti gli oggetti con le loro forme e colori. Essi saranno diminuiti di grandezza; si presenteranno in posizione rovesciata e ciò in virtù dell'intersezione dei raggi. Se le immagini saranno direttamente illuminate dal sole, esse vi sembreranno come dipinte sulla carta che deve essere molto sottile e vista di dietro. Anche il foro sarà praticato in una placca di ferro molto sottile ».

Nel Codex Atlanticus:

« Quando la facciata d'un edificio, o una piazza, od una campagna è illuminata dal sole, e che, dal lato opposto, si pratica un piccolo spiraglio, tutti gli oggetti illuminati invieranno le loro immagini attraverso il foro ed appariranno rovesciate ».

Si ignora la data esatta in cui furono redatti questi due brani; a titolo indicativo dell'epoca si può solo dire che essi sono anteriori al 1519.

Tra Leonardo da Vinci e Porta corre circa mezzo secolo, durante il quale molti altri studiarono le possibilità della camera oscura. Poichè è dibattuta la vera paternità dell'ideazione di essa, è necessario parlare di tutti coloro che se ne sono interessati.

Cesare Cesariano, nel suo libro *Vitruvio de Architectura Libri Decem traducti de latino in vulgare,* edito a Como nel 1521, parla di alcune esperienze d'ottica di un monaco benedettino, di nome Papnutio, del quale però non indica la nazionalità nè riporta la data delle esperienze.

Sembra che il Papnutio abbia collocato nelle imposte di una camera, chiusa d'ogni parte, un tronco di cono, nella cui base minore
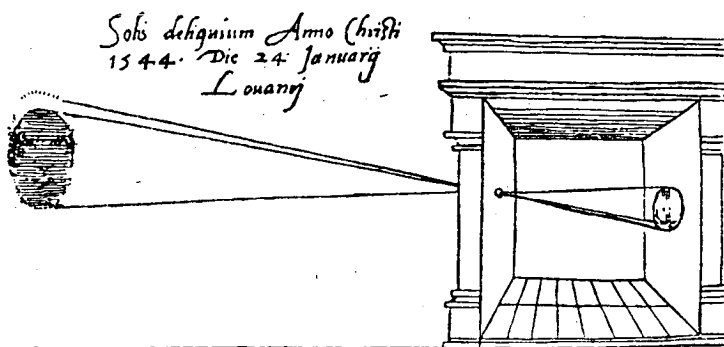
Fig. 3. — Tipo di camera oscura usata per osservare l'ecclissi di sole del 24 gennaio 1544 (dall'opera *de Radio astronomico et Geometrico liber* di Gemma Frisius - edizione del 1545).

un'apertura molto piccola lasciava passare le immagini esterne. Queste, che potevano essere raccolte su una carta bianca, conservavano tutti i colori e le forme del mondo esterno.

Nessun'altra indicazione ci resta di questa esperienza, la quale si può solo ritenere effettuata anteriormente al 1521.

Nel libro di Waterhouse: *Notes on the Early History of the Camera obscura,* pubblicato a Londra nel 1901 si parla del matematico olandese Gemma Frisius (1508-1555), il quale ha lasciato una relazione ed una figura (fig. 3) del modo con cui fu osservata, a mezzo della camera oscura, l'ecclissi solare del gennaio del 1544. In questa relazione, che è contenuta nel libro: *Gemmae Frisius, medici et mathematici De Radio Astronomico et Geometrico Liber-Antverpiae 1545* è detto:

« Per osservare le ecclissi esiste un altro procedimento molto più sicuro e più facile, che ci è stato indicato da Erasmo Rheinold nei suoi commentari di una *Teoria* di Purbachius. Tra le mura d'una stanza

della quale sono chiuse tutte le finestre, si lasci passare un raggio di sole attraverso una stretta apertura circolare e lo si riceva su una tavola ».

Come si vede Gemma Frisius si riferisce ad un'esperienza precedente attribuita a Rheinold (1511-1553). Questi, oltre alla pubblicazione delle famose *Tavole Prunetiche* celebri in seguito alla Teoria Copernicana, scrisse un commentario delle *Teorie* di Purbachius (1423-1461) apparso nel 1542 a Wittemberg senza titolo e con un semplice riferimento nel corpo dell'opera: *Theoricae novae Planetarium Georgii Purbachii foeliciter incipiunt.*

L'Eder nel suo *Geschichte der Photographie - Halle 1905* ricorda anch'esso che Rheinold ha fatto, nel 1540, un'osservazione dell'ecclisse del sole a mezzo della camera oscura. Tuttavia il Potonniée nella *Histoire de la découverte de la Photographie - Paris 1925* afferma di non aver potuto trovare il passo ove il Rheinold parla della camera oscura.

Questo starebbe forse a dimostrare come, in questa affannosa ricerca delle fonti da cui è scaturita l'idea della camera oscura, gli storici siano talora sospinti a ritrovare le idee primitive delle grandi invenzioni anche in quei luoghi ove nulla può esservi di utile o di serio per critici sereni.

Nel 1550 Girolamo Cardano, medico e scienziato milanese, nel suo libro: *De Subtilitate* scrive: « Se vi piace di vedere ciò che passa nella strada quando il sole brilla, collocate nella finestra un disco di vetro e, mentre essa è chiusa, voi vedrete le immagini proiettate attraverso l'apertura sul muro opposto; ma i colori sono smorti ».

È difficile poter a priori stabilire che cosa intenda il Cardano per disco di vetro; si pensa generalmente ad una lente biconvessa sebbene il Waterhouse nel libro citato dubiti si tratti di un vero e proprio specchio.

Con la enumerazione di questi studiosi e dei loro lavori ha termine il periodo evolutivo preliminare della camera oscura e si giunge all'epoca nella quale viene attribuita a Porta l'ideazione della vera e tipica camera oscura.

* * *

Giovanni Battista Porta nacque a Napoli verso il 1540. Fu allevato insieme al fratello Vincenzo da un suo zio. Entrambi i fratelli ricevettero un'educazione molto accurata e vissero sempre assieme, non

sposati, riuscendo ad avere la più alta considerazione degli scienziati del tempo, per la fertile immaginazione e per il loro spirito di innovazione.

Questo affiatamento tra i due fratelli, ed il fatto che i loro libri sembrano scritti con lo stesso stile, fece pensare che Vincenzo Porta fosse il vero autore di tutte le opere e Gian Battista lo scrivano. Questa ipotesi è però assurda anche per il fatto che Gian Battista nei suoi viaggi attraverso l'Italia, la Francia e la Spagna, ebbe modo di formarsi una elevata cultura, perchè sempre desideroso di incontrarsi con tutti gli studiosi di ogni nazione e di conoscere le opere conservate nelle biblioteche dei paesi che percorreva.

Di questa grande erudizione è possibile avere un'idea attraverso i suoi scritti che costituiscono una vera e completa enciclopedia scientifica.

Gian Battista fu anche membro dell'*Accademia degli Otiosi* e di quella dei *Lincoei*, e aveva fondato nella sua casa una riunione di scienziati che prendeva il nome *I Secreti*, alla quale non potevano appartenere se non coloro che si erano distinti per qualche scoperta utile alle scienze naturali.

Questa assemblea fu però ben presto sciolta dal Papa perchè, in quel periodo di ignoranza e barbarie, le scienze fisiche e chimiche erano difficilmente distinte dalla magia. Sembra infatti che in conseguenza di alcune predizioni avveratesi, la casa di Giovanni Battista fosse piena di persone che venivano a chiedere oroscopi: ed in questo fatto deve essere ricercato il principale motivo dello scioglimento de *I Secreti*.

In seguito al suo dissidio con gli organi religiosi il Della Porta si diede alla letteratura ove non riuscì però a dar prova del suo talento, che era invece sì grande per le opere scientifiche.

Morì a Napoli il 4 febbraio 1615 lasciando la fama di essere stato un uomo di eccezionale intelligenza ed affabilità.

Porta si interessò della camera oscura nella sua maggiore opera scientifica: *Magiae Naturalis sive de Miraculis Rerum Naturalium, libri III. Jo. Baptista Porta, Neapolitano, authore.*

Lo stesso autore in una prefazione datata nel 1588 dice di aver scritto i primi tre libri della sua *Magiae naturalis* all'età di quindici anni; attribuendo al Porta l'anno di nascita 1538, sul quale sono d'accordo quasi tutti gli storiografi, si deduce che la prima redazione del libro data dal 1553.

Magiae naturalis è una vera e propria enciclopedia scientifica nella quale il Porta ha raccolto tutte le cognizioni tecniche note ai suoi tempi

non solo per esser scritte su testi più o meno rari ma anche perchè tramandati a voce di generazione in generazione.

Questa divulgazione ampia di tutti i problemi naturali diede molta celebrità all'autore che indubbiamente doveva aver avuto notizia della camera oscura di Leonardo, ma al quale va però il merito di averle dato il preciso scopo di servire per i disegni aggiungendo ad essa un sistema ottico che ne potenziava le possibilità di rendimento.

La descrizione della camera oscura, che si trova nella prima edizione della *Magiae naturalis*, libro quarto, capitolo secondo, pagina 143, è la seguente:

Maniera di vedere nelle tenebre le cose che, al di fuori, sono illuminate dal sole e sono colorate.

« Se si vuol vedere ciò, occorre chiudere tutte le finestre ed aperture, fino alle più piccole, per evitare che un po' di luce faccia mancare il risultato dell'esperienza. Occorre lasciare una sola luce che passerà da un foro conico che si farà con la base rivolta verso il sole e la punta verso la camera.

La parete di fronte deve essere conservata bianca o sarà coperta da una tela o da una carta. Si scorgerà allora tutto ciò che sarà illuminato dal sole, come i passanti nella strada, ma con i piedi in alto e ciò che è a destra a sinistra. Tutto sarà rovesciato. Le immagini saranno tanto più grandi quanto più la carta sarà lontana dall'apertura; ma se si avvicina la carta, esse diverranno più piccole. Or io rivelo una cosa che ho sempre ritenuto conveniente di tacere; se si vuol vedere ogni cosa con il suo colore, al posto della carta si metta uno specchio. Ma non uno specchio che disperda i raggi, ma uno che li avvicini. Allontanatelo od avvicinatelo fino a quando avrete trovata la giusta distanza in cui l'immagine è al centro dello specchio e lo spettatore, con un po' d'attenzione, riconoscerà i visi, i gesti ed i movimenti delle persone... Di conseguenza chiunque ignaro di pittura potrà disegnare con la penna l'immagine di qualsiasi oggetto (Ut quisque picturae ignarus rei alicujus effigiem stylo describere possit) ».

La fama di Porta è giunta fino a noi quasi esclusivamente per questa sua descrizione dettagliata della camera oscura; pur tuttavia l'autore non le diede mai tutta quella importanza che la cosa meritava.

Più tardi Porta pubblicò una edizione molto più estesa della sua opera, nella quale i quattro capitoli iniziali erano portati a venti.

Jean - Bernard Michault (1707 - 1770) nella bibliografia di Porta che trovasi inserita nell'opera del barnabita R. P. Nicéron: *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la République des Lettres*, afferma che la seconda edizione della *Magiae Naturalis* è del 1569; questa stessa data viene riconosciuta da Geor Rudolph Böhmer nella sua: *Bibliotheca scriptorum historiae naturalis* - *Lipsiae* (1785-1789).

La materia trattata in questa seconda edizione è estremamente ampia; medicina, profumeria, fisica, chimica, ottica, alchimia, storia naturale ecc. vi trovano vasta trattazione con dati ed esperienze talvolta sorprendenti per l'epoca.

Riportiamo qui la seconda descrizione della camera oscura fatta da Porta:

« Ora farò conoscere una cosa che ho sempre ritenuto opportuno di tacere. Se disponi una lente di cristallo nell'apertura (*) subito tutte le cose appariranno più distinte, si vedrà il viso dei passanti, i colori i vestiti, i gesti, tutto insomma come se tu fossi loro molto vicino... Vuoi che tutto si veda raddrizzato? È una cosa difficile provata senza esito da molti. Alcuni infatti hanno collocato degli specchi piani in posizione obliqua rispetto all'apertura. Questi specchi rimandano la immagine sulla tavola; gli oggetti appaiono allora raddrizzati ma oscuri e poco nitidi.

Ma tu puoi riuscirvi così: colloca nell'apertura un cannocchiale composto di lenti convesse ed invia l'immagine in uno specchio concavo il quale riceve queste immagini rovesciate e le rimanda diritte. Se tu collochi la carta bianca sotto all'apertura vi vedrai le immagini degli oggetti esterni così chiare e così nette da restarne ammirato. Tuttavia devo avvertire, per non farti fare invano questa esperienza che è necessario che la curvatura delle lenti del cannocchiale e quella dello specchio concavo siano in un rapporto determinato ».

La *Magiae naturalis* rappresentò nel XVI secolo l'opera più completa e più ricercata dagli studiosi; vivente l'autore essa fu stampata circa venti volte e tradotta in moltissime lingue.

Numerosissimi sono gli studiosi che attribuiscono a Porta la ideazione della camera oscura, la quale, in seguito ai suoi scritti, fu ve-

(*) Nell'originale è scritto: *Si crystallinam lentem foramini appones.* Nell'epoca in cui è stato scritto il trattato di Della Porta per lente cristallina si intendeva il cristallo di rocca; l'attuale cristallo fu inventato in Inghilterra nel XVIII secolo.

ramente divulgata ed universalmente conosciuta. Porta ebbe il grandissimo merito di descrivere un apparecchio che pur essendo basato su un'idea primordiale ed indubbiamente conosciuta fin dai tempi più remoti, aveva da lui avuto talune modifiche che sono illustrate nel brano riprodotto e di cui invero non si trova notizia in nessun trattato precedente.

Negare a questo geniale studioso napoletano il merito dell'ideazione della camera oscura, equivale a negare la priorità di tutte le invenzioni, senza nessuna eccezione.

Un'idea scientifica, un ritrovato nuovo, hanno data ed inizio dal momento in cui un uomo dà ad esse divulgazione, forma e possibilità; ciò è sempre stato per tutte le più grandi e le più piccole ideazioni; ed è per questo motivo che Porta deve essere ritenuto l'ideatore della camera oscura.

Questo asserto è riconosciuto da moltissimi scienziati. Così ad esempio Giovanni Keplero nel libro *Ad Vitellionem Paralipomena - Francfort 1604* afferma che Porta gli ha fatto conoscere la camera oscura.

Arago il 19 agosto 1839 in un rendiconto sui procedimenti degli apparecchi di Daguerre, tenuto all'Accademia delle Scienze (*Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences - anno 1839 - 2° semestre pag. 250*) parla della camera oscura in questi termini:

« Un fisico napoletano, Gian Battista Porta, trovò, circa due secoli or sono, che praticando un piccolo foro nell'imposta di una finestra di una camera chiusa, o meglio in una placca metallica sottile applicata a questa imposta, tutti gli oggetti esterni i cui raggi possono raggiungere il foro si dipingono sul muro della camera che lo fronteggia. Porta scoprì poco dopo che il foro non ha bisogno d'esser piccolo; esso può avere una qualsiasi larghezza quando lo si ricopre d'uno di quei vetri ben puliti che, a causa della loro forma, si chiamano lenti...

Porta fece costruire camere nere portabili. Ciascuna di esse era fornita d'un tubo più o meno lungo, munito d'una lente. Lo schermo biancastro, in carta o in cartone, sul quale andavano a formarsi le immagini occupa il fuoco. Il fisico napoletano destinò i suoi piccoli apparecchi alle persone che non sapevano disegnare ».

Le parole di Arago qui riportate non possono ulteriormente lasciare dubbi sui perfezionamenti e sui contributi creativi apportati da Porta alla camera oscura, la quale diviene, per suo merito, un apparecchio efficace ed utile, anzichè uno sterile principio teorico quale era stato fino a quel momento.

Per l'esattezza storica sugli studi che si riconnettono alla camera oscura occorre tuttavia aggiungere le seguenti notizie.

Tra le due descrizioni della camera oscura fatte da Porta (1553 e 1569) sono da intercalare gli studi di Daniele Barbaro, Maurolico e Giovanni Battista Benedetti.

Daniele Barbaro nel suo libro: *La pratica della perspettiva - Venetia 1568,* descrive una camera oscura fornita di diaframma e di lente, che raccomanda di scegliere convessa, ed il cui uso può essere utile per ombreggiare e colorire le immagini che si proiettano sulla carta.

Il siciliano Maurolico nei *Theoremata de Lumiere et Umbra ad perspectivam radiorum incidentium - Venezia 1575* studia il modo di propagazione dei raggi nella camera oscura, senza tuttavia nominare o descrivere questo apparecchio.

Dieci anni dopo Giovanni Battista Benedetti nel libro: *Diversarum speculationum mathematicarum et physicarum liber - Torino 1585* parla anch'esso di una camera oscura fornita di obbiettivo.

* * *

Dopo questo accenno sull'evoluzione della camera oscura, è necessario fissare brevemente i periodi storici che segnano il progresso di questa idea.

La camera oscura è in sostanza un apparecchio ottico elementare e come tale essa dovette ben presto colpire l'attenzione degli uomini, data la frequente possibilità di notare, in un ambiente buio o scarsamente illuminato, i fenomeni ottici più o meno imprecisi dovuti a spiragli di luce.

Trascurando pertanto le generiche conoscenze ottiche che datano fin dal tempo degli Egizi, si può affermare che le prime cognizioni sui fenomeni che derivano dal passaggio della luce attraverso un piccolo foro possono farsi risalire ad Aristotele (384-322 av. Cr.). Brevi accenni si trovano anche nei commentari del filosofo arabo Al-Hazen (XI secolo).

Nulla fa prevedere che le cognizioni di Aristotele siano state molto precise sulle possibilità del fenomeno ora ricordato; che anzi allorchè Bacone (1214-1294) e Vitelo ripresero l'esperienza, non videro altra applicazione di essa che quella destinata allo studio delle ecclissi solari. E si deve notare che nei loro scritti non si trova mai nessun accenno ad un locale buio; il Peckham (1228-1291) riferendosi più tardi agli studi

del suo maestro Bacone ricorda incidentalmente come queste esperienze avessero luogo in locali oscuri.

Appare evidente come in questo periodo che precede di ben due secoli Leonardo da Vinci non è possibile in alcun modo trovare alcun riferimento alla camera oscura.

L'opera degli studiosi è diretta esclusivamente ai fenomeni celesti.

E tra questa categoria di studiosi sono anche da annoverare Reinold (1511-1553) e Frisius (1508-1555) dei quali resta solo la vaga ed incerta notizia che usarono delle proprietà delle luci passanti per fori piccoli allo scopo di studiare le ecclissi.

Leonardo da Vinci (1452-1519) conobbe realmente tutte le possibilità della camera oscura; egli descrive con grande esattezza il modo di poter scorgere le immagini esterne disegnate su una parete di una camera oscura. In tal senso esso può essere considerato l'ideatore di questo principio ottico, sebbene esso non abbia mai preso vanto dell'ideazione, forse perchè questa doveva in quei tempi esser nota agli studiosi.

Dello stesso Papnutio sono troppo incerte le notizie.

Cardano ebbe anch'esso conoscenza della camera oscura alla quale tentò di applicare un disco di vetro per meglio rendere luminose e chiare le immagini riprodotte.

Non è discutibile pertanto l'asserto che il principio fisico ottico della camera oscura abbia origini più lontane e meno precisabili di quanto sia possibile stabilire a priori, sta di fatto però che, nonostante che di essa si siano interessati numerosissimi studiosi, di molti dei quali non ci è pervenuta nessuna notizia, la camera oscura era pochissimo divulgata e restava quasi esclusivo dominio della scienza speculativa e dogmatica.

Giovanni Battista Porta (1538-1615) ebbe il grandissimo merito di farla conoscere a tutti attraverso la sua grande opera scientifica, così che restò nella mente di molti una logica e necessaria associazione tra la camera oscura ed il suo nome.

Ma il secondo e più importante merito di Porta consiste nell'aver elaborati e perfezionati i principi ottici della camera oscura al punto da renderla non solo veramente utile ed efficace all'arte pittorica figurativa ma anche facilmente accessibile a tutti.

La storia della scienza presenta sovente queste distinzioni tra l'ideatore del principio fisico e l'ideatore dell'apparecchio pratico che sfrutta le facoltà tecniche di quello.

Nella storia della camera oscura l'idea del principio fisico che utilizza le proprietà dei raggi che attraversano un piccolo foro spetta senza

alcun dubbio a Leonardo da Vinci; mentre a Porta resta il grande vanto di essere stato l'esecutore, il descrittore, ed il divulgatore della camera oscura.

La fotografia trae dall'apporto di questi due grandi scienziati le sue fondamentali forme evolutive, che hanno permesso, in un secondo tempo, la sua grande evoluzione tecnica.

* * *

A completamento di questi appunti appare opportuno ricordare i successivi perfezionamenti della camera oscura dal XVII al principio del XIX secolo, in quegli anni cioè che precedono la sua reale applicazione ad apparecchi fotografici.

È da notare che in questo periodo di tempo si intendeva per camera oscura una reale stanza resa buia mediante la chiusura di tutte le sue aperture.

Per giungere alla camera oscura contenuta nelle moderne macchine fotografiche e che si limita talvolta a pochi centimetri cubici di ambiente, occorre attendere che dall'opera muraria originale si passi, nel decorso di vari secoli, alla stanza portabile in legno e poi successivamente alla cassetta più o meno piccola.

Nel XVI e XVII secolo tutta la storia della camera oscura si riduce alla progressiva diminuzione e quindi trasportabilità di essa ed all'aumento continuo della luminosità dell'immagine riprodotta in virtù dei sempre più perfezionati mezzi ottici a disposizione dei studiosi.

Occorre infatti ricordare che nel 1590 Zaccaria Jansen, ottico di Middelburg, ideò il telescopio e che solo dopo tale anno divenne assai frequente l'uso di combinazioni di lenti diverse nei sistemi ottici.

Dopo le camere oscure di Della Porta, cui accenna Arago, si ha *notizia di un*'altra camera oscura trasportabile posseduta verso il 1611 dall'astronomo Keplero (1571-1630); la descrizione di essa si trova in una lettera, poco nota agli studiosi, diretta da sir Henry Woolton a Lord Bacon:

« Ho passato una notte a Lintz, in Austria... vi ho trovato Keplero, uomo famoso nelle scienze... Egli mi disse di avere una piccola tenda portabile che può fissare liberamente in aperta campagna, ove a lui piaccia, la quale gira come un mulino a vento in modo da volgersi man mano verso tutti i punti dell'orizzonte; completamente chiusa e buia, ad eccezione di un piccolo foro del diametro di un pollice e mezzo. A

questo foro si trova adattato un lungo tubo prospettivo con un vetro convesso all'estremità che entra nel foro; con un vetro concavo all'altra estremità che penetra nell'interno della tenda, fino in mezzo, ed attraverso il quale si introducono le radiazioni visive di tutti gli oggetti esterni che vanno a cadere su un foglio di carta tesa per riceverli.

Niente è più facile allora che seguire con una matita od una penna tutti i contorni del disegno e riprodurlo nella sua verità naturale. Quando questo è fissato, si fa girare dolcemente la tenda, si prende una nuova visione del paesaggio e si può così disegnare tutto l'orizzonte ».

Nel 1612 il gesuita Cristoforo Scheiner (1575-1650) esegue degli studi sulle macchie solari osservando quest'astro, da Ingolstadt, a mezzo di un apparecchio che ragionevolmente non può essere considerato una vera camera ma che con questa ha una certa rassomiglianza. Esso consisteva in un lunghissimo tubo fornito di lenti, il quale terminava in una specie di gabbia aperta avente un fondo di carta bianca, nel quale veniva a formarsi l'immagine del sole. Per eseguire meglio le osservazioni, questa rudimentale macchina veniva coperta con stoffa o carta in modo da ottenere nell'interno di essa una certa oscurità.

Nella stessa *Rosa Ursina* (Bracciano 1630) lo Scheiner riportava le figure di una serie di obbiettivi, da adattare alla camera oscura, formati di lenti biconvesse e piano concave distribuite e combinate in modo da rendere l'immagine riprodotta sia rovesciata che diritta.

Il 7 dicembre 1631 Pietro Gassendi osservava il famoso passaggio di Mercurio sul Sole a mezzo di apparecchio simile a quello dello Scheiner e del quale si trova notizia nella sua opera *Institutio Astronomica.*

Il Montucla nella sua *Storia dei Matematici* afferma che coloro che osservarono questo passaggio a mezzo della camera oscura non videro nulla; il Gassendi invece ebbe agio di eseguire le sue osservazioni. Ciò significa, il che del resto era evidente, che l'apparecchio del gesuita tedesco pur essendo basato sugli stessi principi ottici e pratici non poteva a rigore essere considerato camera oscura.

Pare accertato che vere e proprie camere oscure piccole e portabili siano state costruite solo dopo il 1650. Gli scrittori di cose scientifiche che vissero prima di quest'epoca non ne fanno infatti alcuna menzione; alcuni di questi sono tra l'altro degni della massima fede perchè noti per le loro opere di cultura e scientifiche come per esempio Jean François Niceron (*La perspective curieuse - 1638*), Pierre Hérigone (*Supplementum Cursus Mathematici - 1642*) e Jean Dubreuil (*La perspective pratique - 1642*).

Nel 1646 il padre Atanasio Kircher (1601-1684) nella sua opera *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta - Roma 1646* descrive una camera per la riproduzione dei disegni che per molti aspetti fa ricordare la camera oscura di Keplero.

Il Kircher aveva visto quest'apparecchio in Germania e lo descrive come un grande cubo che ne contiene uno più piccolo, entrambi ermeticamente chiusi. La cassa esterna era costituita in legno o altro materiale leggero e portava un foro munito di obbiettivo; la cassa interna era invece formata di carta sottile e trasparente.

Un'apertura praticata nella parte inferiore permetteva all'operatore di introdursi dentro l'apparecchio e ritrarvi le immagini degli oggetti esterni. Il tutto era facilmente trasportabile a mezzo di due lunghe sbarre di legno.

Nello stesso anno 1646 il padre Gian Francesco Nicéron in una seconda edizione della sua *Perspective curieuse* parla della camera oscura della quale ebbe notizia in Roma dalla lettura della *Rosa Ursina* di Scheiner; una più ampia descrizione viene data dall'autore nella terza edizione della sua opera (1652). Qui egli così si esprime:

« Allorchè in una camera chiusa d'ogni parte in tal modo che non vi entri alcuna luce sensibile, si fa un foro ad un muro o ad una finestra e davanti a questo foro si pone ad una certa distanza una carta od una stoffa bianca perpendicolare all'orizzonte, che serva di tavola per ricevere le immagini esterne, questa ricezione avviene così perfettamente che l'occhio, che vede questa pittura naturale, è talmente colpito che, se la scienza o la ragione non lo correggessero, crederebbe che questa fosse il vero oggetto; particolarmente allorchè si chiude detto foro con un vetro convesso d'occhiale a lungo fuoco; infatti gli oggetti di prima non avranno solamente la loro grandezza, immagine e colore, ma anche i loro movimenti, ciò che mancherà sempre alle tavole dei pittori ».

Un fenomeno così nuovo e così espressivo, in un periodo di grande ignoranza delle masse doveva però ben presto divenire facile esca del pubblico in mano dei ciarlatani e dei vanagloriosi astrologhi o negromanti tanto comuni in quell'epoca.

Nonostante la loro poca praticità, dato l'ancor grande volume di esse, le camere oscure, più o meno fornite di specchi e di lenti, furono largamente usate dagli sfruttatori della buona fede del pubblico al solo scopo di carpire i risparmi degli spettatori.

Lo stesso Nicéron accenna nella sua opera ai falsi usi di questo apparecchio prettamente scientifico; questa applicazione casuale aumenta

maggiormente quando la tecnica potrà semplificarne la costruzione e migliorarne l'ottica.

Il Nicéron dice testualmente: « Infatti se qualcuno dietro la carta bianca fa lo « Spirito », come si dice, e parla come coloro che fanno danzare le marionette, i semplicioni credono che sono questi personaggi (quelli proiettati sulla carta) a parlare, poichè si vedono i loro movimenti della bocca. E non appena si apre la finestra, tutto scompare; così gli spettatori si persuadono che lo Spirito se n'è andato ».

Questo falso uso della camera oscura per gli scopi dimostrativi dei segreti della magia fuorviarono naturalmente per qualche tempo l'attenzione degli studiosi da un così importante e nuovo ritrovato della tecnica; pur tuttavia l'evoluzione storica della camera oscura non subisce alcuna pausa perchè ciascuno di questi speculatori apporta ad essa modifiche e perfezionamenti che la rendono sempre più piccola, pratica, comoda, maneggevole e, qualche volta, meno inutile.

Così, alla metà del XVII secolo, i modelli costruttivi della camera oscura sono numerosissimi ed altrettanto diffusa è la conoscenza delle sue proprietà.

Zahn nel suo libro *Oculus Artificialis teledioptricus sive Telescopium. Authore R. P. F. Joanne Zahn. Herbopoli 1665* riporta una vasta documentazione dei vari tipi costruttivi di camere oscure dell'epoca, accompagnandola da una interessante descrizione di esse, e raccomandando ai costruttori di adoperare tre lenti nell'obbiettivo, anzichè due, per ottenere immagini assai brillanti.

Per lo speciale uso cui erano destinate le camere oscure apparve però importante risolvere talune questioni pratiche che non potevano essere trascurate senza sciupare l'effetto di suggestione che questi apparecchi dovevano suscitare nello spettatore. Il primo problema da risolvere fu quello di nascondere alla vista del pubblico, facilmente credulone ma altrettanto facilmente curioso, il foro d'entrata della luce e con esso l'obbiettivo che cominciava ad essere parte essenziale della macchina. A tale scopo furono escogitati numerosissimi espedienti tra i quali è molto importante ricordare quello che ricorre ad ornamenti fittizi della scatola per coprire il foro d'entrata, ponendo l'obbiettivo nell'interno della cassetta.

Naturalmente per quegli sporadici apparecchi adibiti ad usi scientifici resta invece sempre visibile sia il foro che l'obbiettivo.

Il secondo problema da risolvere fu quello di poter ottenere la visione senza costringere lo spettatore ad entrare in scomode gabbie di legno

tenute nell'oscurità e ciò anche allo scopo di far meno pensare a probabili trucchi. Questa necessità venne risolta rendendo le dimensioni d'ingombro della camera nera quanto più piccole era possibile.

Il terzo, e certamente più importante problema concerneva la riproduzione delle immagini le quali, se rovesciate, mal si prestavano a fenomeni di presunta magia.

Il Nicéron riferisce che il raddrizzamento delle immagini era ottenuto a mezzo di lenti o di specchi; lo Zahn, trattando più diffusamente questo argomento, riporta, nell'opera sua, i disegni degli specchi raddrizzatori, descrivendo dettagliatamente tre diversi modi di utilizzarli.

Nel 1677 il cappuccino padre Cherubino nel libro *La vision parfaite ou le concours des deux axes de la vision en un seul point de l'objet* fa vedere come per le camere oscure si usassero ai suoi tempi lenti biconvesse, piano convesse, piano concave, biconvesse e persino dei menischi, riportando per esse la fabbricazione ed il modo d'impiego per ottenere ottimi risultati.

Lo Zahn in una seconda edizione del suo *Oculus artificialis*, edito nel 1686, tratta con maggiore ricchezza di particolari la camera oscura e i diversi modi di utilizzarla. L'evoluzione di questo apparecchio in questo periodo di tempo è rapida; già nel 1686 essa ha modelli costruttivi assai complessi ed artificiosi. Per la prima volta l'autore accenna all'uso di un vetro speciale (*vitrum parastaticum*) al posto del foglio di carta oleata che era destinato a ricevere le immagini. Trattasi evidentemente d'un specie di vetro smerigliato ottenuto però mediante la deposizione su una delle facce del vetro di uno strato di cerussa; in relazione ai tempi questa modifica si può considerare di grandissima importanza.

Zahn riporta altresì taluni modelli di camere oscure usate dai ciarlatani e che prendevano il nome di vasi magici. Trattavasi in sostanza di vasi nell'interno dei quali, attraverso uno strato d'acqua, era possibile vedere quanto accadeva all'esterno, a mezzo di obbiettivi e specchi scrupolosamente nascosti tra i fiorami che ornavano le parti esterne di essi.

Nel XVII secolo i progressi della camera oscura in funzione della fotografia sono da considerare nulli. Esiste, in altri termini, una evoluzione di tipi costruttivi che non sono da riconnettere alla nuovissima tecnica della riproduzione delle immagini, ma che tendono solamente a scopi di lucro e di speculazione, forse per questo suo carattere il ciclo evolutivo della camera oscura è destinato a cessare allorchè alla grama e semplicista vita dei popoli segue il prodigioso periodo di rinascimento

morale, culturale e didattico. Quando la camera oscura sarà portata a contribuire alla nascita ed allo sviluppo della fotografia, gli studiosi sono costretti a ricercare la vecchia camera oscura di Porta, alla quale aggiungono un obbiettivo perfezionato, tralasciando di considerare le involute forme costruttive degli apparecchi dei loro tempi.

Allorchè si ritrova la finalità scientifica e pratica della camera oscura, si risale al modello iniziale, senza tener conto degli sviluppi costruttivi che l'apparecchio ha subito, non in vista di necessità teoriche.

La camera oscura di Porta, si è già detto, non fu mai troppo maneggevole o trasportabile, ma rimane nella storia della fotografia come il tipo basilare dal quale vengono presi i principi ottici necessari.

Nel XVII secolo infatti i modelli che sono stati descritti od illustrati non prendono mai il nome di camere oscure. Nel primo tempo si usavano varie denominazioni come: *vasi a forma d'imbuto, porta-fogli, tipi di lanterne* e simili; Zahn li chiamò *cistulae parastaticae* nell'edizione del 1665 del suo libro, e *machinae parastaticae* nell'edizione del 1686.

Il nome di camera oscura, pur essendo in origine attribuito a vere e proprie stanze in muratura, ha finito col prevalere anche per le scatole o cassette adibite a scopi fotografici.

Nè diverse sono le applicazioni della camera oscura nel XVIII secolo. Continuano a moltiplicarsi i tipi costruttivi, ma, in sostanza, non si ha alcun apporto scientifico. In questo periodo ha invece un grande sviluppo l'ottica e di questo progresso viene direttamente a giovarne la camera oscura la quale fino allora era stata fornita di obbiettivi più o meno difettosi.

Nel 1747 Eulero propone di correggere l'abberrazione che risulta dalla decomposizione della luce nei vetri sferici (cromatismo) a mezzo di talune sostanze di cui egli fornisce i dati. Gli inglesi Aiscongt e Dollond costruirono negli anni seguenti lenti acromatiche.

Un altro difetto dell'ottica era presentato dal fatto che le lenti biconvesse proiettavano sullo schermo immagini parallele alla loro curvatura, in forma di sfera concava. Come primo tentativo di porre rimedio a questo difetto fu escogitata una specie di schermo concavo; l'esperimento non diede buoni risultati. Nel 1812 il Wallaston applicò alla camera oscura dei menischi, aventi le curvature delle due facce nel rapporto di uno a due. La faccia concava era rivolta verso l'esterno e la faccia convessa verso l'interno della camera oscura. Il Wallaston adoperò anche un diaframma fisso con un foro avente il diametro metà di

quello della lente, il che portava ad un aumento sensibile della nitidezza delle immagini (fig. 4).

Nel 1819 Charles Chevalier sostituisce il prisma alla lente ed agli specchi raddrizzatori e nel 1823 adatta alla camera oscura il menisco.

Come si vede, ancora nei primi decenni del XIX secolo, la camera oscura non ha trovato nessuna applicazione scientifica e si serve di riflesso dei perfezionamenti che va compiendo l'ottica. Bisogna anche ricordare che la camera oscura nella sua più semplice forma ideata da Porta, non venne mai abbandonata del tutto. In quasi tre secoli di evoluzione e di progresso il primitivo modello resta sempre utile e trova spesso applicazione.
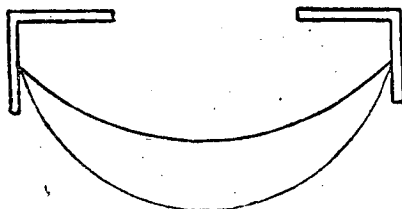
Fig. 4. — Menisco di Wallaston (1812)

Il Potonniée nella sua *Histoire de la découverte de la Photographie* dice:

« L'uso che si faceva di queste camere oscure non era affatto cambiato di molto. Porta e Barbaro dicevano nel XVI secolo: *È uno spettacolo così giocondo che quelli che lo vedono non se ne staccano più* e *Quelli che non sanno disegnare potranno così disegnare tutti i soggetti.* Il dizionario tecnologico (*), nel 1828, duecentosessant'anni dopo, non dice diversamente: *Non solamente la camera oscura offre una ricreazione formando delle tavole animate d'un aspetto vario e molto divertente, come uno che abbia una finestra dalla quale si scopre un bell'orizzonte; ma ancora si usa per disegnare più rapidamente vedute e paesaggi o per tracciare prospettive che, senza questo apparecchio, esigerebbero molto tempo, e che sono d'una estrema fedeltà... basta seguire con la matita l'immagine proiettata.* Tra queste due epoche estreme, non si trova espressa nessun'altra opinione. Scheiner nel 1612, Hérigone nel 1642, Kircher nel 1645, Nicéron nel 1652, Zahn nel 1665, Cellio nel 1686, Wolf nel 1707, Smith, nel suo trattato d'ottica del 1738, non vedono altro uso della camera oscura che il piacere meravigliato dello spettatore e la copia delle immagini a mezzo del disegno manuale.

Quello che è maggiormente caratteristico nella storia della camera oscura è il susseguirsi di brevetti d'invenzione per ideare un apparec-

(*) *Dictionnaire technologique* ou Nouveau dictionnaire universel des Arts et Métiers et de l'Economie nationale et industrielle. - Paris 1828.

chio che già da tre secoli era entrato nel novero delle cose comuni agli studiosi ed al pubblico.

Cayeux nel 1809 inventa una camera oscura per facilitare il disegno; Soleil nel 1812 crea il *pronopiographe* camera oscura per mostrare *le tavole viventi degli oggetti esterni;* e tra i molti altri ideatori è da ricordare lo stesso Newton, il quale nel 1844, fa brevettare una camera oscura per copiare i disegni, nell'interno della quale si trova il disegnatore, proprio alla stessa guisa degli apparecchi di Porta e Barbaro.

Gli studiosi del secolo scorso disconobbero o dimenticarono tutto lo sviluppo tecnico e storico della camera oscura, ribrevettarono i vecchi modelli originali come propria ideazione o, volutamente, contrapposero alla deformazione subita dalle camere oscure in scatole complesse e senza applicazione scientifica, i modelli primitivi.

La storia della camera oscura forma un ciclo chiuso. Dalla sua origine che si può far risalire come spunto teorico a Leonardo da Vinci nei primi decenni del XVI secolo, e come attuazione pratica a Porta verso la metà dello stesso secolo, alla sua fine come apparecchio a sè stante, verso i primi decenni del X secolo, la camera oscura compie una evoluzione lenta e progressiva passando dalla primitiva idea ottica, per divenire successivamente mezzo per osservare fenomeni astronomici, o apparecchio per disegnare, e per giungere infine in mano di speculatori che lo adibirono a meccanismo pratico per i loro sortilegi.

La rinnovata coscienza e cultura delle masse ha segnato la fine di questo ciclo; la camera oscura sarebbe senz'altro passata nel novero delle cose inutili se il primitivo apparecchio non fosse stato di nuovo riesumato per essere applicato, in forma più vitale e più prettamente scientifica alla tecnica fotografica.

PAOLO UCCELLO

Note

1. *Pubblichiamo in questo numero l'interessante articolo di Loverso su l'« economia cinematografica ». Dissentiamo in molti punti, specie per quanto riguarda il profilo industriale del film. In una prossima nota illustreremo esaurientemente il nostro pensiero, giacchè ci sembra che nessuno tenga presente per il cinema (come invece si fa per le altre arti) che è opportuno tenere divise le due fasi: quella artistica, e quindi creativa, da quella di sfruttamento commerciale o industriale dell'opera d'arte.*

Risultato?

Là dove il film come creazione si industrializza, finisce sempre per provocare, oltre che un abbassamento del suo livello artistico, una crisi industriale. Perchè? Gli esponenti, a ben pensarci, sono contenuti nello stesso intelligente ed informato articolo del Loverso, che si è buttato decisamente dalla parte dell'industria. (l. c.).

2. *Il predominio degli elementi visivi nello spettacolo cinematografico, anche se sonoro, conferisce al cinema la possibilità di riprodurre paesi e ambienti esotici e di trasportare l'azione drammatica non solo nel tempo, come accade per i film storici, ma nello spazio: di rappresentare quindi azioni di carattere coloniale. I film coloniali, accanto a quelli storici, ora tornati in voga, dovrebbero costituire una categoria non meno importante di quella dei film di carattere puramente borghese; e per l'interesse non solo documentario ma etico e drammatico dovrebbero essere oggetto di particolare considerazione da parte dei produttori. Vogliamo pertanto segnalare l'importanza dei film di argomento coloniale nella produzione cinematografica mondiale e fissarne i limiti e le caratteristiche.*

Molti non dànno importanza che ai film strettamente documentari. Ma è un errore credere che questi diano la vera immagine di un paese. Un buon documentario è così difficile a realizzare come un film d'arte, nella stessa maniera che un libro di viaggi è così difficile a scrivere come un bel romanzo. E ciò che rende raro questo genere di film non è solo la difficoltà di riprodurre artisticamente la realtà, ma di stabilire un nesso logico nella successione delle immagini. Uno dei più bei documentari: l'indimenticabile « Nanouk », fatto nelle regioni polari, aveva interesse perchè era la famiglia di un pescatore la

protagonista del film. Bisogna inoltre girare almeno diecimila metri per poterne cavare 500 di buoni. Non si creda dunque che un documentario sia più facile a realizzare di un film d'arte.

Ora, tralasciando i documentari, i film di carattere coloniale si possono dividere in due grandi categorie: quella dei film di carattere puramente esotico: in cui cioè l'azione si svolge in un ambiente esotico con attori indigeni, e quella dei film più propriamente detti coloniali, in cui cioè in un ambiente esotico si svolge un'azione drammatica di cui sono protagonisti attori bianchi.

Alla prima categoria appartengono film come « Africa parla », « Ombre bianche », « Eskimo », per non citare che i più noti e famosi. Il primo ha per sfondo l'Africa Equatoriale, il secondo le isole Haiti, il terzo le regioni polari.

Questi film sono difficili e costosi perchè importano un lungo soggiorno in posti lontani, una difficoltà di lavorazione e infine una perfetta conoscenza dell'animo e della mentalità degli indigeni. Ma quando si riesce a superare queste difficoltà, il successo compensa largamente della spesa e della fatica. A dare un'idea del genere dei soggetti che potrebbero offrire materia a film siffatti, vogliamo ricordare una novella di Guelfo Civinini contenuta nel volume « Tropico e dintorni », di ambiente somalo, in cui si parla degli amori tra una fanciulla appartenente alla casta nobile degli agricoltori e un marinaio della costa, che appartiene ad una casta inferiore. La giovane riesce, vincendo l'ostilità dei suoi a sposare il giovane. Ma la prima notte delle nozze si rifiuta di compiere il rito tradizionale di inginocchiarsi innanzi al marito che le impone sul capo in segno di dominio il kurbasc. Può piegare il suo orgoglio, ma non quello della propria casta. E il marito offeso e accecato dall'ira uccide la donna che pure adora.

Naturalmente per un film che culmini in una scena di questo genere si deve poter rendere in modo più che efficace l'ambiente e la vita degli indigeni.

Un altro tema non meno drammatico viene dato dalla curiosa costumanza dei Galla; di cui parla Raimondo Franchetti nel suo volume sulla Dancalia: il così detto « chenfer uodag » o « amico delle labbra ». Secondo quest'uso ogni bambina o ragazza deve scegliersi e si sceglie il proprio « chenfer uodag » secondo la propria inclinazione fra i suoi coetanei, e questo amante platonico che può solo baciare la ragazza, diventa il garante e la guardia fedele della sua verginità fino all'epoca del matrimonio. Il « chenfer » desidererebbe far sua la ragazza cui si sente legato, ma a ciò si oppone l'uso che non permette il matrimonio di una ragazza col proprio « chenfer » prima che questi abbia raggiunto la maggiorità, ossia abbia ucciso qualcuno in una razzìa. Così, mentre il giovane si prepara a raggiungere questa maggiorità, accade quasi sempre che la ragazza venga data dai parenti ad un pretendente maturo. E il giovane l'assisterà fino al giorno dello sposalizio, canterà la sua pena al banchetto nuziale, come si rileva da una canzone dialogata, riportata integralmente dal Franchetti, che rappresenta il dolore suo e quello della fanciulla, e partirà per qualche razzìa, sperando di ritrovare la donna divorziata e di poterne riconquistare l'affetto.

Abbiamo ricordato questa costumanza non solo perchè interessante, ma perchè può facilmente dare lo spunto ad un soggetto di grande drammaticità.

Film di questo genere hanno grande interesse per l'etnografia e per la conoscenza dell'anima degli indigeni. Ma interesse ben più grande hanno film la

cui azione si svolge fra personaggi europei in ambienti esotici. In questi la drammaticità è aumentata dalla reazione fra la vita e le costumanze europee e l'ambiente esotico, o dal contrasto fra la mentalità europea e quella degli indigeni. E sono questi i film che più propriamente si debbono chiamare coloniali, essendo in essi protagonisti dei coloni nel senso etimologico della parola.

Purtroppo nella maggior parte dei così detti romanzi coloniali il tema consueto è l'amore di un bianco per una donna di colore, e, in questa vicenda, alla donna indigena vengono prestati sentimenti e mentalità europei. È questo il più falso e il peggiore genere di letteratura coloniale, che fomentando la sensualità del bianco, porta a quel fenomeno di indigenamento e di degradazione dell'elemento che dovrebbe essere predominante, fino al punto da favorire i matrimoni misti che portano all'inquinamento della razza bianca.

Elementi ben più drammatici ed energetici vengono offerti dalla vita di bianchi isolati in un ambiente esotico più o meno ostile. Tali per esempio nella « Bandèra », in cui è rappresentata la vita della legione straniera, questa milizia volontaria che si può dire un ordine militare laico. In questo film appare come lo spirito di corpo e l'eroismo possano bruciare i sentimenti più bassi e tutti i residui della vita cittadina. Così nel film « Squadrone bianco » la vita rude dei meharisti, il pericolo e il contatto col deserto, determinano una specie di ascetismo eroico, trasformano tutta la mentalità e la vita di un giovane ufficiale che stava per perdersi per l'amore di una donna, fino al punto che l'arrivo di questa stessa donna lo lascia completamente indifferente.

Film meno rappresentativi sebbene si svolgano in Colonia si debbono considerare i « Lancieri del Bengala », nel quale il tema è l'avventura di tre ufficiali inglesi in India, e « Il grande appello », in cui il dramma è determinato più che dall'amor di patria, dal destarsi dell'amore paterno in un rinnegato che vive facendo del contrabbando a danno dei propri connazionali.

Il film che si deve poter dire coloniale per eccellenza deve consistere essenzialmente nell'urto fra la mentalità europea dei coloni, nel senso più preciso della parola, e gli indigeni. Ora colonizzare vuol dire portare in una terra e in un ambiente diversi dalla madre patria leggi e costumi propri, e mostrarsi quindi non solo materialmente ma moralmente superiori agli indigeni. È questo il punto che non va trascurato. Il bianco in colonia dà spesso più importanza alla sua potenza materiale che spirituale, e dimentica di avere spesso di fronte civiltà antiche, sebbene in decadenza, come l'Islamica, che conservano una fondamentale concezione spiritualistica della vita. Ernest Bichari, in una lettera scritta nel 1913 a Maurizio Barrès, riferisce la risposta di un giovane guerriero dell'Adrar, cui mostrava la istallazione della telegrafia senza fili, come documento della potenza della Francia. « Si, voialtri francesi, rispondeva l'arabo, avete il dominio della terra, ma noi abbiamo quello del cielo ». E in un'altra lettera, parlando dei valori della religione cristiana e dell'errore di quelli che vogliono separare la razza francese dalla religione cattolica, errore che può avere funeste conseguenze presso degli esseri portati alla meditazione metafisica come i musulmani del Sahara, dice: « Sono sicuro che il venerabile e illustre Padre Faucauld ha più fatto per stabilire la dominazione francese che tutti i nostri amministratori civili e militari ».

Si tratta dunque di mostrare non solo come la concezione, ma la pratica della vita cristiana siano superiori a quella musulmana, in modo da giustificare il predominio dell'Europa. Si tratta di mostrare una superiorità non solo materiale o intellettuale, ma morale.

3. *Mette conto una volta tanto parlare di questa famosa « commedia » cinematografica americana, di cui critica e spettatori hanno ormai accettato, spesso esaltato, la formula, e chiedersi, una volta per tutte, in che cosa questa formula consista. Critica ed analisi estetica non valgono, crediamo, a darci la chiave della riuscita di tanti film di cui, è chiaro ormai, il soggetto semplice si aggroviglia attorno a poche varianti, di cui l'interpretazione è quella cosa « buttata » nella vita (e quindi non-arte, perchè non trasfigurata in un piano poetico), di cui infine la tecnica è « standard », la fotografia è « standard », la regìa è anch'essa « standard ». Visto uno di questi film, si conoscono gli altri, abbiano per interpreti Carole Lombard o Joan Crawford, o il prodigio Durbin, e portino la firma di Van Dyke o di La Cava o ancora di Wellman o di dieci altri. Ed allora bisogna giudicarli in blocco, come catalogo, stok di merce della stessa qualità, della stessa consistenza, della stessa durata, prodotta in serie, un pezzo nel tale reparto, un pezzo nel tale altro: qui il soggetto, là l'uomo delle « trovate », più avanti, terza porta a sinistra, il dialogatore. E ancora lo sceneggiatore a un tanto a inquadratura, il regista spettatore di gusto che giudica dell'assieme, l'operatore che regola le luci fotometro alla mano, e l'inquadratura seguendo la sceneggiatura pedissequamente, gli attori che recitano scene d'amore sgranocchiando con indifferenza fra un pezzo e l'altro tavolette di cioccolata (sandwich prelibati le stelle), il montatore che misura il taglio nei punti prestabiliti adeguandolo a lunghezze prestabilite e meccanicamente riportate sulla celluloide con l'uso di quel regolino graduato che in nessuna moviola manca.*

Noi che più volte abbiamo sostenuto la necessità di una « pulizia » che manca al film nostro, e che abbiamo pubblicato in uno dei numeri scorsi una « grammatica del montaggio » ci sentiamo (strano) ribellare a tanto spreco di « pulizia », a tanta nitidezza di « attacchi », alla precisione degli « ingrandimento vedi quadro precedente », della panoramica e del carrello funzione equilibratrice del quadro, dei dialoghi distribuiti in mezzi primi piani esattamente corrispondenti (sembra quasi gli americani usino la rotella metrica per controllare o trovare le distanze logiche della macchina da presa dagli attori, e il teodolite per imbroccare gli angoli giusti). Ebbene, tutto ciò è appunto grammatica e non altro, e su questo piano va giudicato: il compito di Pierino dei tecnici del film, le aste dell'operatore, l'alfabeto del regista, i primi incerti passi dell'attore e del montatore nella tecnica cinematografica del racconto e della visione. Tecnica e non di più. E l'equivoco è spesso in questo confondere la logica con l'ispirazione, in questo risolvere in cifre il sentimento umano o estetico che sia, dello spettatore e dei realizzatori, in questa fiducia o malevolenza, grata od ingrata, all'enorme macchina che automaticamente risolve il pensiero in posizioni e movimenti, in tagli d'inquadrature e in angolazioni. Fiducia o malevolenza, abbiamo detto, perchè il dilemma sembra esistere pertinace: o tecnica o estro, non c'è via di mezzo. E la nostra ancora debole voce

cinematografica rifiuta la tecnica, appellandosi orgogliosamente al genio latino, che poi, basta vedere uno dei nostri film-commedia, non è genio latino, ma appena talento (quando c'è) di quella specie che ha dato vita in altri tempi alla leggenda della chitarra e del mandolino congiunta agli spaghetti e ad altri luoghi comuni dello stesso calibro. Mentre l'America per contro si adagia nel macinino di serie fabbricato con artisti e tecnici di serie, colato in uno stampo unico, ma perfetto come può essere perfetto uno spillo partorito da una macchina immensa, o un salvatacchi di gomma colata, o ancora un ninnolo, o un pentolino da caffè espresso, che un buon artigiano costruirebbe con mezza giornata di lavoro, e che la macchina invece stampa in un batter di ciglia. Così ci prende, a noi grammatici, teorici, analitici pedanti, per necessità di critica e per necessità d'ordine e di meditazione su di una materia che giuoca non solo con la scapigliatura dell'artista, ma con le banconote dell'industria e con le braccia di innumeri operai e le bocche moltiplicate di altrettante famiglie, ci prende, dicevamo, la sacra nostalgia della « zeppa », del piano di ripresa che inquadrando un torso nudo è difficile da definire in quei sette od otto piani « tipo » che tutti ormai sanno a memoria, dell'« attacco » che non attacca, del racconto che fila nell'idea ma non nella « tecnica » della sceneggiatura. Si parla naturalmente qui di quelle commedie americane vedi sopra, perchè ahimè, la produzione italiana, lo abbiamo detto, non ha bisogno nè « merito » di consigli di questo genere.

Si parla di quei film tirati a lucido, in cui si comincia da un totale dell'ambiente, si vedono personaggi che litigano compiendo azioni di tutti i giorni o quasi, come fare una valigia o aggiustarsi una cravatta allo specchio per pretesto, dove non c'è mimica che possa corrispondere a ciò che i personaggi stessi si dicono, dove un attacco perfetto sul movimento porta al mezzo primo piano di lui davanti allo specchio, e poi si passa al corrispondente di lei sdraiata sul divano, e poi ancora a lui che entra in campo, siede vicino a lei, e la macchina si muove per breve carrello avanti per ristabilire l'equilibrio delle figure nel quadro. E ancora: mezzo primo piano di lei e mezzo primo piano di lui alterni, e a seconda che uno parli o che l'altra ascolti. Indi, genialmente, processo inverso, dal mezzo primo piano, o dal primo piano se c'è stato qualche cosa di notevole da vedere sulla fisionomia dell'uno o dell'altra, processo inverso, dicevamo, fino al totale, nuovamente, chiuso in dissolvenza per passare ad un altro ambiente quasi non distinto dal primo, ad altre persone, quasi controfigure delle precedenti, ad altra sequenza che fedelmente ripete la prima nello schema e nei modi.

Si è detto che nel film-commedia italiano manca « anche » questo; ma è poi tutt'altro che un controsenso richiedere ai nostri registi, ai nostri tecnici, ai nostri sceneggiatori, l'apprendimento di questa semplice grammatica che nel film d'oltre oceano è divenuta disinvolto mestiere: è certamente di qui che bisogna passare, umilmente, imparando che due e due fanno quattro, che blu e giallo mescolati danno sempre *il verde sia che il pittore sia Tiziano, sia Michelangelo. E saputo* questo *si cercherà quella tonalità di verde che distingue le opere dell'uno e dell'altro pittore, si riempirà cioè la tecnica di quel « qualche cosa » che va oltre la formula. Per il nostro cinema, è quindi ancora inutile o prematuro parlare; ma vediamo ciò che hanno fatto gli americani, spogliate*

le loro opere di questa tecnica pulita che ne forma il pregio commerciale, ma solo commerciale. Perchè il veleno sottile dell'arte che non è solo trasfigurazione della realtà su di un piano poetico, ma anche espressione di un mondo morale, non può non permeare anche l'opera dell'onesto artigiano che lavora negli studi di Hollywood, sia pure per l'onore della propria firma su di un grasso contratto, o per il magico prestigioso modo di tenere il sigaro in bocca, e strillare O. K.

Non è da giudicare « una » commedia americana, ma « la » commedia americana, in blocco. Così che, prescindendo dai vuoti e vieti formalismi (sempre gli stessi) e dimenticato il dialogo e l'intreccio (simile o comune) si viene ad un tratto, quasi di sorpresa, a constatare che rari sono tra questi film, quelli che non ci presentino per divorzio o per gangsterismo di vario genere, una scena di tribunale. A volte il tribunale proprio, quello ufficiale, col vecchio presidente dalla faccia dura e bonaria e la giuria, questo avanzo di sistemi giuridici preistorici, non c'è chiaro e palese, ma c'è lo stesso nella condanna al personaggio satirizzato e ridicolizzato nei suoi costumi e nella sua vita privata. I due seri signori di « 100 uomini e una ragazza », che si giuocano scherzi idioti, sono parenti stretti di quell'Everett Horton svagato e distratto sempre, per consuetudine ormai, o di quel Mischa Auer condannato dalla propria faccia a melanconico parassita. Il giudizio che non raggiunga il codice o la legge, raggiunge e tocca l'individuo e le sue istituzioni, prima fra tutte quella della famiglia. Oh: ma allora c'è qualche cosa, in queste famose commedie americane. Infatti: qualche cosa c'è, ed è sempre la stessa cosa: quello spirito, quell'humor alla Jerome Klapka Jerome o alla Woodhouse, che disprezza infallibilmente ciò di cui parla. e solo per eccezione, nelle mani di La Cava e di Capra ha potuto in « Impareggiabile Godfrey » ed « È arrivata la felicità » trovare le vie della satira divertente e sana, perchè alla ricerca di uno sbocco in una soluzione costruttiva. Tolti questi due esempi che bene possono qualificarsi come mediterranei, il resto è incertezza, demolizione, angoscia. E si può dire ancora, con maggiore estensione, che il cinema americano, tolto il polpettone internazionale tipo film De Mille o magari Frank Lloyd, o Michael Curtiz (non eccettuato nemmeno quel Van Dyke che, in altri tempi, aveva saputo concepire « Ombre bianche ») non sa produrre altro da qualche anno ad oggi. Chi ha detto che la grandezza del film americano era in quei semplici ariosi ed ingenui western *di cui oggi la memoria è quasi perduta; che ha posto fra i poeti dello schermo Vidor, il narratore mistico delle razze, ed Henry King magari, sfortunato e delicato lirico del film, e David Wark Griffith ancora, benchè plagiario, evidentemente plagiario delle nostre forme e delle nostre formule, non ha sbagliato di molto. Due soli sono i film che si distaccano dagli altri nella produzione americana d'oggi, e sono due film siamesi: « Delitto senza passione » di Ben Hecht e Mc Arthur e « Winterset » (« Sotto i ponti di New York ») di Alfredo Santell. Due film di tribunale, in cui sono tutti i film di tribunale, ed i tribunali di tutti i film. Due film di cui il primo sembra obbedire ad una superiore giustizia, mentre l'altro apertamente denuncia (è stato già commentato a suo tempo in* Bianco e Nero*) l'insufficienza della legge, l'inconsistenza della pubblica morale degli Stati Uniti, male codificata, peggio praticata, la bacatura profonda ed insa-*

nabile del sistema, degli uomini e delle istituzioni. Si pensi alla figura del giudice disperso: Gaunth, appunto in « Winterset » e ci si persuaderà facilmente che in quel cervello ragionevolmente sconvolto e dubbioso della sua stessa materia di fede, sono contenuti tutti i soggetti, tutte le situazioni, tutti i personaggi, tutti i tribunali illustri e grotteschi del film americano, verniciato standard nella forma, implacabilmente standard nello spirito. Il giudice Gaunth: ecco il vero soggettista di Hollywood, portino pure i titoli di testa altri nomi, o l'indicazione quasi consueta « dal romanzo » o « dalla commedia di » ecc. I deformati psicologici del processo di « È arrivata la felicità » divengono scimmia addirittura, nella figura del saltellante Pubblico Ministero in « La moglie bugiarda », esempio ultimo di farsa in materia di legge. Lo stesso Gary Cooper toglie dal suo volto l'onesta maschera di ragazzone semplice e buono, e diventa, nella stessa « Moglie bugiarda » l'istrione Mc Murray che per ingannare nella verità come nella fandonia, trasforma una testimonianza in rappresentazione erotico-drammatica, quasi ad un tanto al biglietto per chi vuole assistere e divertirsi. Commento sonoro il palloncino che si sgonfia emettendo rumori osceni nelle mani di John Barrymore, ma si tratta anche in questo di un atteggiamento critico, negativo. E non c'è molta differenza in fondo fra il Mc Murray di questo film, e l'avvocato dalla bocca storta e maligna che, in « Delitto senza passione », fabbricava con cinismo, convinzione ed arte, teatralmente, testimonianze favorevoli e commoventi, ad avanzi di galera, con orologi fermi e cenere di sigaretta. C'è una sostanza da ricavare da questa evidente legalizzazione dello spettacolo, e da questa spettacolizzazione della legalità? Sì: ed è questa: che la crisi del film americano, non da oggi delineata, è crisi di più vasta estensione: non di soggetti, di tecnici od artisti, ma crisi di coscienza, spirituale, profonda, politica, di leggi, di istituzioni, di sistemi sociali. È amarezza di chi vede in sè stesso l'insufficienza, e non ha forza di reagire alla ricerca di una soluzione sana e costruttiva. È, in arte, retorica della peggiore specie, anche se abilmente mascherata dalla disinvolta naturalezza degli attori e dalla scorrevolezza implacabile della sceneggiatura. Retorica dello spirito, nel suo più deteriore aspetto e pari solo a quella adusata dello scettico dal cilindro in testa, labbro inferiore sporgente, sigaretta incollata e nuvolaglia di fumo di vissuto o da sopravissuto. Retoricona e retoricaccia che da noi non usa più nemmeno nelle canzonette di moda, che ancora si ostinano invece a cantare il mare blù, la luna lassù e lasciamoci così senza rancor, ma che sparso di « soave licor gli orli del vaso » il nostro sanissimo pubblico continua pazientemente a lasciarsi propinare a piccole e grandi dosi, sotto l'etichetta appunto del buon prodotto, pulito, corretto, scorrevole e limpido nella costruzione (ma solo nella costruzione). C'è chi periodicamente riscopre l'America e ci si addita a modello questo film americano. Si va alla ricerca della formula — strano — di quella formula di cui il nostro popolo ha la chiave da un pezzo, mentre quello americano, anche se giovanissimo e in fregola di rinnovamenti (ma è rimasto fermo da cento anni questo popolo giovanissimo e in fregola di rinnovamenti) non riesce a trovarla. Nella vita come sullo schermo. Formula commerciale, allora, se per commerciale si intende il film-automa e senza sesso. Formula industriale, sia pure, se per industriale va

inteso il film industrialmente inteso ed organizzato. Ma non parliamo d'arte, o di morale, o anche semplicemente di cervello. Coloro che sostengono l'arte essere la sublimazione della tecnica, possono aver ragione. Ma solo da un punto di vista filosofico e speculativo (non pratico); e quando si pensi che prima di trasfigurare la tecnica c'è tutta la natura, tutta la vita stessa da trasfigurare, la loro ragione non interessa più. Coloro che polemizzano sulla validità o meno di una grammatica del film, pensino che il colpo di forbice che taglia una inquadratura al montaggio, non esprime nella pratica, e nel buon senso, che ciò che, teorizzato, ha bisogno di essere incasellato in pagine di codici e cifre. E che appunto lo studio e la conoscenza della grammatica (ciò che invece non avviene ad Hollywood) è la liberazione da ogni grammatica, è lo strumento che permette all'artista ogni slancio fuori della convenzione nota ed individuata. Coloro, infine, che considerano divertente la farsa americana, pensino al pericolo costituito da questa farsa, e coloro che nel cinema americano vogliono ancora scoprire una sostanza, pensino che questa sostanza si traduce in un atteggiamento nemmeno polemico, ma critico semplicemente, ed inesorabilmente negativo. E va concluso inoltre (ma sono le solite parole al solito deserto, e vale ancora la pena di richiamare alla mente quegli ineffabili tribunali cinematografici americani in cui la giuria dà un parere ed il giudice decide all'opposto) che politica in arte non si traduce con propaganda ma con sensibilità. Proprio su questa sensibilità il nostro cinema dovrebbe contare. Suggerimento inutile, lo sappiamo, inutile dentro e fuori dei nostri confini. Ma il cinema americano non ha bisogno di apocalittiche previsioni, per segnare la certezza di una sua prossima fine, di cui sono fin troppo chiari i segni, e quello italiano non potrà resistere lungamente ancora all'impeto delle forze nuove, che vogliono gridare una loro parola. Si tratti pure, tanto per cominciare, della parola di Cambronne. (r. m.)

4. *Come avrei fatto io il film « Dinamite Doppia ». — Mentre guardavo soprapensiero questo filmetto sciagurato e rimediato alla meglio per far giostrare ancora una volta lo sbarazzino catalettico James Cagney (un giovanottino alto un soldo di cacio che può essere tutto, anche bruscolo in un occhio, ma mai dinamite doppia), mi sussultava nella mente certa vicenda proprio contraria a quella stesa per « Dinamite doppia ». La trascrivo così non sperando mai che qualche regista di valore fuori d'Italia ne tragga spunto. Gli è che l'umorismo, non essendo il mio forte, anzi condannandolo io tutto intero come è fatto, perchè mai portato all'arte ma sempre in disbrigo di battute di spirito e basta, l'umorismo mi veniva nato esso stesso, chissà mai per quale ragione, dalla trama stessa del filmetto suaccennato. Siamo, ad esempio, dove la cronaca nera abbonda al punto, che i giornalisti cronisti tutto risolvono in cronaca nera: un banchetto, un'inaugurazione, un idillio, una nascita, un colpo di gioia improvviso, una vincita al lotto. In un tale paese riesce assolutamente difficile, se non proprio assurdo, mettiamo il caso, (non ci vuol molta fantasia per ottenere questo caso dalla sorte) fotografare un uomo che non rubi seppur possa difilato ogni giorno, un uomo e una donna che non vogliano disunirsi e prendere amanti, la nascita di un figlio vero, che non sia, ovvero, pedalini, culla, nastri e caramelle soltanto, un'opera di bene tutta intera, o che so io.*

Mettiamo ancora il caso di un uomo semplice e veritiero che non si senta nè un gigante nè un oratore enorme nè un santo da altare. Tutto ciò, ad esempio, non entra negli affari della cronaca nera in Francia come in America come neppure in Inghilterra, seppure su riviste e giornali si vedano spesso matrimoni fatali che tutto sono — ceri, fiori, ghirlande, veli, frac, tubini, fiori d'arancio, anelli, regali e doni da corredarne molti tavoli messi in fila, guanti, perle, eccetera — tutto insomma fuor che stipulazione vera ed unica, per la vita e per la morte, della compagnia che un uomo stabilisca di fare ad una donna, per aver figli, s'intende, e non con lo scopo di girar notturnamente o di far ricatti con la scusa della cerimonia.

Ed ecco, attenendomi sempre strettamente alla trama del film in parola, nè più nè meno, far agire in questo senso un pompiere virtuoso, una donna non condannata a morte, un delinquente che non trova il modo di far azione cattiva. (Nel film, il pompiere impazzisce perchè non ha salvato la propria moglie mentre stava con l'amante dentro una casa incendiata; la donna muore sulla sedia elettrica perchè pertinace nel delitto; il delinquente, ovvero il gangster in parole americane attende di scontare i suoi peccati trincerato dietro la finestra del suo stambugio armato di rivoltella-mitragliatrice). Vietata la cronaca nera di vecchia memoria, a rigor di legge, pena la vita magari, seppur il pubblico, (non il popolo), non attenda altro che la cronaca nera nei minuti particolari, con quanti colpi sparati e quante piaghe e quante macchie di sangue sul corsetto sdrucito sul pavimento, vietata dunque una siffatta faccenda di giornalismo internazionale, vorrei vedere in quali panni si troverebbe un rospo mingherlino, saputo e cataléttico quale è o si dimostra il loro James Cagney. Tutti sanno che quel pompiere dovrà da un momento all'altro aspettare un incendio qualunque; tutti sanno, attraverso la stesura giornalistica del Cagney, che la donna può tentare di commettere sedie elettriche oltre che delitto; tutti sanno o vengono a sapere che improvvisamente quell'uomo, nato delinquente, smessa la sua abitudine, (ragione la sa Iddio, non v'è bisogno di spiegare troppe cose in arte) può tornare all'antico mestiere e guardare la sua finestra con titubanza non perchè gli dona aria e luce, ma forse perchè un colpo al difuori, spezzati i vetri, e frantumati gli oggetti riposti sui credenzoni americani, o francesi gli faccia venire la voglia di commettere un massacro coi fiocchi.

Il più derelitto nella questione e in una simile trama è soltanto il Cagney in parola. Il suo mestiere è disonorato quasi del tutto. La sua pigione settimanale, rimandata. Il cibo, altrettanto. Lo stipendio, insomma, seppur nel film americano il giornalista lavora per la gloria, cosa inverosimile e romantica soltanto, ritarda ormai; è in via di licenziamento il cronista, o, meglio, deve ottemperare alle regole prescritte da quella legge: o questo o quello, e lui è tagliato sin dalla nascita al fattaccio, al veneficio, al delitto, dal cavallo caduto accanto al marciapiede sino al vecchio scondinzolato fuori del suo cammino da un'automobile avventata. In quel paese l'automobile va a 15 all'ora, in città; gli autobus vanno lenti e perspicaci; la luce si accende con mansuetudine; ogni casa è provvista di sputacqua a ridondanza; le banche non possono fallire; i cavalli sono esonerati per attenzione del cocchiere da ogni fatica improba; ogni terrazzo porta al di fuori un ballatoio siffatto che, cadendo, l'uomo

o il ragazzo si troverebbero in un altro terrazzo, dove potrebbero consumare in pace anche la merenda o magari ascoltare la radio dell'abitazione nuova e vicina. Non è il tempo della grascia, si intenda bene nè del nessun pericolo, no; ma mettiamo il caso che le faccende fortuite, i disastri occasionali, le sventure improvvise sien vietate per un mese dal buon Dio. Un mese di benessere e di riposo, ecco tutto.

E, improvvisamente, Dio estraniato dopo trenta giorni, è il pompiere stesso che appicca il fuoco ad una casa; è la donna che costruisce lei stessa la sedia elettrica; è il deliquente che spara alla finestra a caso, contro le stelle o qualcuno. Il caso decide sempre le ragioni degli uomini, in tempo borghese. La virtù dà luogo al vizio, per rimando di occasioni. E ecco che il pompiere, facendo a caso, ha dato fuoco ad una casa vecchia, in via di demolizione; la donna costruisce la sedia elettrica che servirà per guarire da qualche malattia strana le creature ignoranti; il deliquente spara dalla finestra proprio al momento in cui un regista, d'eccezione si intende, vuol riprendere una scena del genere col fine di lasciarla a ricordo ultimo agli uomini di buona memoria. Il caso stesso interviene ancora sempre di più per dar ragione agli uomini di buona volontà; li segue, li insegue, li pedina, li assilla per vizio naturale di nuova vita intrapresa. Il terno a lotto s'è fatto naturale. La virtù diventa un modo di abitudine. Subentra nei fatti ancora la noia, sì la noia, ma la noia borghese incapace di costruire cose nuove e originali. Il banchiere, che guadagnava dapprima cento, guadagna adesso mille, come avviene in molte regioni; la moglie del pompiere (che nel film « Dinamite » non si vede affatto) appare stavolta nell'incendio delle pietanze stracotte nell'arrivo del marito dall'incendio fortuito e quel marito strano è preso dalla donna in vena di amante; il delinquente si sente un eroe incompreso magari nella giostra inattesa. E, più di tutti, sul più bello, il James Cagney della situazione comincia lui stesso, da nuovo cronista, ad abituarsi all'ambiente, ben pagato e stipendiato stavolta, se è capace di scrivere sull' « azione del pompiere » simili relazioni. « Ieri sera, verso le otto, il Sole era appena tramontato, si vide un pompiere affannato e sudato correre verso la casa in demolizione in via Laforgue angolo via Baudelaire, accendere una miccia, dar fuoco e continuare nella bisogna sino a che, viste le fiamme accalorarsi e distendersi, ridendo a squarciagola, allontanarsi alquanto e mirare la sua magnifica opera, la quale, secondo i costumi, avrebbe richiesto almeno dieci giorni di demolizione, e adesso in poche ore ha ridotto un mucchio di rovine splendide e apocalittiche. Fra gli applausi che piovevano da ogni parte, il pompiere modesto si celava agli sguardi discreti a furia di mani sulla fronte e sugli occhi. Ma come non gli riuscì di estraniarsi completamente, meravigliato esso stesso dai clamori e osanna, badava ad insegnare a qualcuno della folla come si accendano le miccie nel caso di dover demolire ancora, non oggi, case decrepite o snaturate pareti. In quel momento la Sedia Elettrica salvava dal torpore senile un Giovinetto di quindici anni, rimesso in piedi a furia di scosse da Sedia Elettrica ».

Tale film potrebbe esser girato da un René Clair.

Gli attori, gli attori soltanto, dovrei sceglierli io: saprei dove metter le mani sia in Francia come in America. (m. g.).

Documenti

N. D'ORD.	N. DELLA TAV. DI PRODUZ.	TITOLO DEL FILM	CASE PRODUTTRICI
		Versioni italiane	
1	71	SCIPIONE L'AFRICANO	Cons. Scip. Afr.
2	93	LUCIANO SERRA PILOTA	Aquila Film
3	95	IL FEROCE SALADINO	Capitani-Icar
4	96	IL SIGNOR MAX	Astra Film
5	97	GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO	Capitani-Icar
6	98	STANOTTE ALLE UNDICI	S. E. C. E. T.
7	99	MARCELLA	Appia-Safa
8	100	L'ULTIMA NEMICA	Scia
9	101	GATTA CI COVA	Capitani-Icar
10	102	IL DOTTOR ANTONIO	Mander Film
11	103	I TRE DESIDERI	Manenti Film
12	105	SONO STATO IO	Cons. Eia-Amato
13	106	LASCIATE OGNI SPERANZA	Juventus Film
14	107	GLI UOMINI NON SONO INGRATI	Imperator Film
15	108	FELICITA COLOMBO	Capitani-Icar
16	109	ERAVAMO SETTE SORELLE	Romulus Film
17	110	NAPOLI D'ALTRI TEMPI	Astra Film
18	111	IL CONTE DI BRECHARD	Amato-Eia
19	112	LA PRINCIPESSA TARAKANOVA	S. A. Film Inter.
20	114	IL TORRENTE	Phoebus Film
21	115	VOGLIO VIVERE CON LETIZIA	S. A. P. E. C.
22	116	PIETRO MICCA	Taurinia Film
23	118	SOLO PER TE	Itala Film
24	120	L'AMOR MIO NON MUORE	Amato
25	121	CHI E' PIU' FELICE DI ME	Appia Film
26	122	L'ALLEGRO CANTANTE	Juventus Film

NELL'ANNO 1937-1938-XVI

STABILIMENTO	REGISTA	INTERPRETI	LAVORAZIONE	
			Inizio	Fine
Cines-Titanus	Gallone	Ninchi, Pilotto, Miranda	10- 8-36	29- 3-37
Cines	Alessandrini	Nazzari, Paolieri	28- 4-37	29- 6-38
Cinecittà	Bonnard	Musco, Anselmi	3- 6-37	6- 7-37
Cinecittà	Camerini	De Sica, Noris	15- 6-37	31- 7-37
Cinecittà	Mattoli	Viarisio, Pilotto, Scarano	19- 6-37	19- 7-37
Cinecittà	Biancoli	Lodge, Braggiotti	26- 6-37	6- 8-37
S. A. F. A.	Brignone	Centa, E. Gramatica	26- 6-37	15- -8-37
Pisorno	Barbaro	Giachetti, Denis	5- 7-37	13-12-37
Cinecittà	Righelli	Musco, Anselmi	10- 7-37	10- 8-37
Cinecittà	Guazzoni	Cerlese, Gambarelli	19- 7-37	28-11-37
Cinecittà	Gerron	Centa, Pilotto, Ferida	25- 7-37	25- 9-37
Pisorno	Matarazzo	De Filippo, Pola	26- 7-37	30- 8-37
Cinecittà	Righelli	Gandusio, Anselmi	6- 8-37	3- 9-37
S. A. F. A.	Brignone	Cervi, Chellini, Pola	27- 8-37	26- 9-37
Cinecittà	Mattoli	Falconi, Galli	6- 9-37	5-10-37
Cinecittà	Malasomma	Gandusio, Barbara	6- 9-37	8-10-37
Cinecittà	Palermi	De Sica, Gramatica	10- 9-37	22-10-37
Pisorno	Bonnard	Nazzari, Ceseri, Ferida	12- 9-37	13-11-37
Cinecittà	Soldati	Centa, Magnani	15- 9-37	1- 3-38
Pisorno	Elter	Pilotto, Corradi	15- 9-37	25- 6-38
Cinecittà	Mastrocinque	Melnati, Cervi, Noris	18- 9-37	19-10-37
Cinecittà	Vergano	Pilotto, Bellincioni	25- 9-37	15-11-37
Cinecittà	Gallone	Gigli, Cebotari	30- 9-37	15-11-37
Pisorno	Amato	De Filippo, Valli	11-10-37	27- 6-38
S. A. F. A.	Brignone	Schipa, Boratto	15-10-37	15-12-37
Cinecittà	Righelli	De Rege, Paolieri	18-10-37	1- 2-38

N. D'ORD.	N. DELLA TAV. DI PRODUZ.	TITOLO DEL FILM	CASE PRODUTTRICI
27	124	IL PONTE DI VETRO	GEDEA FILM
28	125	LA MAZURKA DI PAPA'	FONO-ROMA-AUR.
29	127	TOTO' N. 2	TITANUS
30	129	CRISPINO E LA COMARE	S. C. I. A.
31	130	HANNO RAPITO UN UOMO	JUVENTUS FILM
32	131	L'ARGINE	F.LLI SCALERA
33	132	EQUATORE	ROMA FILM
34	133	GIUSEPPE VERDI	GRAN. FILM STOR.
35	134	ORGOGLIO	S. A. L. I. C.
36	135	PARTIRE	ASTRA FILM
37	136	IL DESTINO IN TASCA	JUVENTUS FILM
38	137	ETTORE FIERAMOSCA	NEMBO FILM
39	138	SOTTO LA CROCE DEL SUD	MEDITERRANEA
40	139	L'OROLOGIO A CUCU'	ERA FILM
41	140	L'ALBERGO DEGLI ASSENTI	LUPA-ROMULUS
42	141	FOCHI D'ARTIFICIO	JUVENTUS FILM
43	142	TUTTA LA VITA IN UNA NOTTE	IMPERATOR FILM
44	144	LE DUE MADRI	ASTRA FILM
		Versioni estere realizzate in Italia	
45	104	DRIE WENSEN	MANENTI
46	113	LA PRINCIPESSA TARAKANOVA	S. A. FILM INTER.
47	118	MUTTERLIED	ITALA FILM
48	128	THIRTEEN MEN AND A GUN	COLOR FILM TWO CITIES

NELL'ANNO 1937-1938-XVI

STABILIMENTO	REGISTA	INTERPRETI	LAVORAZIONE	
			INIZIO	FINE
Cinecittà	Ballerini	Giachetti, Paolieri	25-10-37	interrotto
Cinecittà	Biancoli	De Sica, Bolognesi	20-11-37	19-12-37
Titanus	Bragaglia	De Curtis, Hand	6-12-37	15- 1-38
Caesar	Sorelli	Ceseri, Jachino	18- 1-38	25- 2-38
Cinecittà	Righelli	De Sica, Denis	4- 2-38	5- 3-38
Titanus	D'Errico	Cervi, Ferida	10- 2-38	20- 5-38
Cinecittà	Valori	Fantoni, Penovich	1- 3-38	20- 6-38
Cinecittà	Gallone	Giachetti, Morlay	2- 3-38	25- 6-38
Cinecittà	Elter	Giachetti, Barbara	7- 3-38	15- 6-38
Cinecittà	Palermi	De Sica, Denis	8- 3-38	3- 7-38
Cinecittà	Righelli	Viarisio, Vanni	14- 3-38	10- 5-38
Titanus	Blasetti	Cervi, Nazzari, Cegani	31- 3-38	29- 6-38
Pisorno	Brignone	Centa, Durante	14- 4-38	10- 6-38
Cinecittà	Mastrocinque	De Sica, Fiume	19- 4-38	30- 6-38
Cinecittà	Matarazzo	Pilotto, Barbara	12- 5-38	25- 6-38
Cinecittà	Righelli	Nazzari, Vanni	25- 5-38	29- 6-38
Pisorno	D'Errico	Pilotto, Ferida	26- 5-38	28- 6-38
Cinecittà	Palermi	De Sica, Denis	13- 6-38	29- 6-38
Cinecittà	Gerron	Tenlins, Van Duin	25- 7-37	25- 9-37
Cinecittà	Ozep	Wilm, Vernay	15- 9-37	1- 3-38
Cinecittà	Gallone	Gigli, Cebotari	30- 9-37	15-11-37
Pisorno	Zampi	Wontner, Grawford	10- 1-38	5- 2-38

I Libri

WALTER B. PITKIN AND WILLIAM M. MARSTON: *The art of sound pictures*, (Ed. D. Appleton and Company, New York, London 1930).

Il volume di Pitkin e Marston interessa per la serietà e competenza con cui sono trattati tutti gli argomenti inerenti alla creazione di un film anche se alcune parti, specialmente quelle riguardanti l'affermarsi vittorioso del film sonoro, abbiano perduto l'attrattiva dell'attualità. Invece hanno conservato inalterato tutto il loro valore ed il loro interesse le parti che trattano del soggetto e della sua sceneggiatura, data l'importanza di queste fasi della lavorazione, grandemente aumentata in seguito all'affermarsi del film parlato. Infatti all'epoca del muto il cinema era quasi esclusivamente fondato sull'azione visiva e quindi la trama, purchè fosse interessante poteva essere scritta da chiunque. Ma per ottenere un buon film parlato oltre a dei personaggi ben definiti occorrono dialoghi, che richiedono abilità e competenze speciali in chi li scrive. È pertanto interessante riassumere per sommi capi le idee espresse al riguardo dagli autori del volume.

Soggetto. — Il soggettista ideale sarebbe colui che dopo aver pensata la storia la scrivesse, la sceneggiasse per lo schermo fin nei minimi particolari e poi scegliesse gli interpreti, controllasse gli scenografi, assistesse alle prove, dirigesse operatori ed elettricisti per curare da sè stesso le migliori inquadrature. Solo in questo modo egli avrebbe la possibilità di vedere realizzato sullo schermo il più fedelmente possibile il soggetto da lui pensato. In realtà un tale scrittore di soggetti non è mai esistito neppure a Hollywood. Molti fattori si oppongono alla realizzazione di questo stato di cose e soprattutto l'impossibilità di poter controllare le centinaia di persone che occorrono alla realizzázione di un film. Nessuna delle altre arti ha bisogno di una così grande ed indispensabile schiera di subordinati, ognuno dei quali può per un qualsiasi incidente ma anche per capriccio e cattiva volontà contribuire a far naufragare un film. Un'altra difficoltà è nell'incapacità dell'artista stesso. Per poter realizzare da sè un soggetto cinematografico egli dovrebbe avere una cultura per lo meno dieci volte più vasta di quella che occorre ad uno scrittore, ad un pittore o musicista per creare la sua opera d'arte. Probabilmente neppure una persona su cento riunisce in sè tutte le qualità tecniche ed artistiche richieste per la realizzazione di un film. Ecco quindi necessaria la specializzazione. L'industria cinematografica così come oggi essa è organizzata più che di geni ha bisogno di specialisti in centinaia di arti applicate. Una persona inventa la trama, una seconda (ed anche più di una) cura la sceneggiatura, una terza stima il costo delle costruzioni degli interni, una

quarta sceglie gli attori, una quinta cerca le località dove dovranno essere girati gli esterni, una sesta costruisce gli interni negli studi e così di seguito.

Prima di accingersi a scrivere un soggetto cinematografico bisogna tener conto (sia pure entro certi limiti) del gusto del pubblico e bisogna fare attenzione che il soggetto non sia stato troppo sfruttato, altrimenti si può incorrere in delusioni.

La trama del soggetto poi non deve essere mai priva d'interesse perchè una buona recitazione ed un'ottima fotografia non riusciranno a salvare il film. Lo scrittore non deve inoltre illudersi con troppo facilità che a tutti piaccia ciò che a lui piace e non deve dimenticare che il cinema si rivolge all'« average man » e non solamente ad un'esigua schiera di intellettuali. Il pubblico si stanca presto ed i suoi gusti e le sue preferenze cambiano da settimana a settimana, da stagione a stagione e quindi la varietà è uno degli elementi del successo. Inoltre gli scrittori possono prendere nota, come del resto lo conferma una grande quantità di film, che si possono ottenere dei grandi successi senza ricorrere al così detto « sex appeal ». Un film che riscuota il consenso di milioni di persone nelle più diverse nazioni deve certamente ubbidire a quella che gli editori dei giornali chiamano « la legge del minimo comune denominatore ». Ogni deviazione della produzione dal gusto medio del pubblico internazionale rappresenta un rischio finanziario. Quello che la supercritica definisce spesso « l'aurea mediocritas » del film non è sovente che una necessità nata dal bisogno di diffusione e di popolarità. Ciò che l'artista pensa essere un film bellissimo, il più delle volte non è tale che per poche migliaia di artisti. Del resto non si possono offrire al pubblico dei capolavori in continuità come non si può sempre rimpinzare lo stomaco con cibi delicati e piccanti. Come quest'ultimo ha bisogno di cibi semplici e nutrienti così non si può saziare il pubblico di soli film d'eccezione.

Un altro consiglio, per colui che scrive soggetti cinematografici, è quello di seguire attentamente la lettura dei giornali. Quando un avvenimento emozionante è stato ampiamente diffuso dalla stampa e reso di dominio pubblico, la sua realizzazione cinematografica, se attuata prima che l'interesse del fatto si sia spento, riscuoterà certamente l'interesse del pubblico. Un esempio al riguardo fu costituito dal film *The submarine* effettuato in seguito all'affondamento di un sottomarino della Marina degli U. S. A. avvenuto per cause incidentali e dopo che altri recenti sinistri si erano verificati nella Marina nordamericana. L'enorme pubblicità della stampa, l'eccitazione del pubblico per i tentativi di salvataggio dell'equipaggio sepolto vivo in fondo al mare, l'ansia dolorosa dei parenti delle vittime resero questo soggetto ideale per un film. Infatti *The submarine* fu prodotto senza eccessive spese dalla Columbia e gli incassi del film superarono di gran lunga quelli di molte superproduzioni. Naturalmente non si può sperare di vendere i propri soggetti soltanto perchè di attualità e per la propaganda effettuata dalla stampa. L'avvenimento deve avere in sè qualche cosa di intrinsecamente umano per poter attrarre. Del resto il gusto del pubblico in fatto di cinema è una cosa talmente variabile ed imponderabile che è molto difficile poterlo analizzare.

Nell'imbastire una trama per un soggetto cinematografico bisogna stare attenti ad usare con discernimento e parsimonia le coincidenze dovute al caso.

Infatti si può ricorrere al « caso » soltanto all'inizio della trama ma non mai alla fine per risolvere l'azione. Ciò si spiega col fatto che lo spettatore s'interessa al modo di agire dei personaggi. Egli ha bisogno di vederli lottare per uscire fuori da una situazione in cui sono stati posti. Lo spettatore si sente defraudato se i personaggi riescono a cavarsela dalla situazione mediante qualche fortunata combinazione. sente che questo è un ripiego che priva l'azione di qualsiasi suggestione e forza drammatica.

Molti scrittori ritengono necessario quello stato di tensione suscitato nello spettatore dalla curiosità che desta la risoluzione della trama. L'errore è abbastanza naturale perchè si tratta di un fattore richiesto da molti soggetti; tuttavia la regola non è affatto generale. Infatti vi sono delle ottime trame per lo schermo in cui l'autore vi dice fin dal principio quello che sarà lo svolgimento degli eventi. In questo caso l'attenzione dello spettatore si concentra nei modi e nei mezzi impiegati per raggiungere un dato fine. Vi sono due generi di soggetti in cui questo fattore di tensione può essere molto debole o mancare del tutto. In primo luogo quei soggetti il cui scopo è quello di descrivere tipi e ambienti ed in secondo luogo alcune speciali storie avventurose e complicate in cui l'interesse dello spettatore si concentra più che altro sui rischi e gli orrori sopportati dai personaggi che si trovano in situazioni difficili e straordinarie. Un'eccellente trama di questo genere può essere per esempio la spedizione antartica del capitano Byrd, dove poco importa se fin dall'inizio lo spettatore sa se il film finirà col disastro e col trionfo della spedizione. L'interesse in questo caso è tutto concentrato sul modo con cui i membri della spedizione lottarono con le intemperie i disagi e le difficoltà a cui andarono incontro.

Qualche volta nella trama di un film è ammessa e legittima anche la mistificazione, se intelligentemente sfruttata. Aristotile aveva pienamente ragione quando disse che il drammaturgo non deve usare avvenimenti improbabili anche se possibili ma che è preferibile scelga avvenimenti probabili anche se impossibili. In breve quello che più conta è la reazione del pubblico di fronte alla trama del film la quale può essere definita abbastanza buona quando riesce a convincere lo spettatore medio ed a piacergli.

L'impressione che un soggetto fa su un individuo è sempre subordinata alla sua cultura, alle sue proprie esperienze, alle sue qualità emotive, ai suoi pregiudizi sociali ed ai suoi costumi.

Treatment e sceneggiatura. — Il soggetto prescelto deve essere poi suddiviso in sequenze che non sono che delle serie di scene intimamente collegate fra di loro. Ogni sequenza si potrebbe dire che corrisponda in certo qual modo a quello che in teatro è un atto. In un film generalmente a meno che non si tratti di una superproduzione non sono consigliabili più di 5 o 6 sequenze. Nella prima sequenza generalmente vengono descritti i caratteri dei vari personaggi e viene impostata l'azione.

Quando avrete suddiviso in sequenze il vostro soggetto vi accorgerete di una cosa alquanto strana vale a dire che il soggetto è divenuto qualche cosa di diverso da quello che voi avevate pensato. Lo stile ed il linguaggio piacevole e vago, le idee astratte che spesso formano il successo di una storia scritta sono

stati tutti eliminati. Le idee vaghe e le espressioni letterarie si risolvono in azioni visualizzate e dialoghi scarni. Potrete riscontrare che un soggetto che alle volte sembra molto lungo si esaurisce poi in un paio di sequenze. Se avviene questo vuol dire che voi vi trovate di fronte ad un soggetto che non ha nulla di cinematografico. In altri casi si può invece osservare che un soggetto apparentemente breve risulta poi troppo complesso nella sceneggiatura, nel quale caso bisogna saper individuare le parti essenziali e caratteristiche sfrondando quello che vi può essere di superfluo.

Il compito di ritrattare personaggi e caratteri per il film parlato è in un certo senso più facile che per il film muto. Quest'ultimo non era che una pantomima e per essere meglio compreso doveva ricorrere all'uso delle didascalie. La mimica è più sicura, più completa, quando è accompagnata dalla viva parola. Il descrivere un personaggio per il film sonoro offre presso a poco le stesse opportunità e le stesse difficoltà che si incontrano nel descrivere un personaggio per un lavoro di teatro. Tuttavia uno studio accurato ci porta ad osservare che un film parlato, se effettuato con intelligenza, può rivelare meglio il carattere di un personaggio che non qualsiasi altra forma di arte. L'attore di teatro quando agisce sul palcoscenico può parlare, gesticolare, muoversi qua e là, ma qui finisce il suo potere. L'attore cinematografico oltre a poter fare tutte queste cose può per così dire trasportare la sua vita interiore fin sotto gli occhi dello spettatore. Noi possiamo mostrare visivamente le sue memorie, le sue paure, le sue speranze. Per mezzo dei primi piani poi si può dire che lo spettatore partecipa quasi all'azione e può scorgere sul volto dell'attore le minime e più delicate sfumature della sua mimica. Forse il consiglio migliore per descrivere dei personaggi in un film sonoro è quello di impiegare qualsiasi mezzo che permetta di tratteggiare vivamente un carattere in pochi tocchi. L'impedimento più grave a cui si va incontro nel descrivere un personaggio è forse proprio il tempo ristretto concesso per caratterizzarlo. Un altro consiglio è questo: se possibile, un personaggio dovrebbe essere ritrattato in qualche momento emotivo in quanto sia in tali condizioni che gli aspetti più caratteristici ed ascosi della sua personalità vengano alla superficie in modo chiaro e comprensibile per qualsiasi spettatore di tipo medio. Inoltre è proprio la rappresentazione di un tale stato d'animo emotivo ad eccitare intensamente lo spettatore e a farlo evadere dal suo io, sia piacevolmente che dolorosamente.

Ed ora passiamo al dialogo, il quale tanta importanza ha nel film parlato. Generalmente il novizio ritiene, ingenuamente, che il dialogo non sia che parlare, e che parlare significhi dire qualche cosa a qualcuno. Questa è la causa degli stupidi dialoghi della vita quotidiana e degli ancora più stupidi dialoghi di commedie e di film. Invece un dialogo non è soltanto composto di domande e di risposte ma è qualche cosa più che non il semplice parlare. Un dialogo è un linguaggio ed un linguaggio non consiste di sole parole, esso è un atto vocale che abbraccia molti altri atti oltre il parlare. I più importanti possono essere classificati come segue:

1) rumori incidentali come respirare, starnutire, ridere, russare, ecc.;

2) Esclamazioni inarticolate come quelle emesse in risposta a stimoli di paura, sorpresa, pena, piacere e simili;

3) Esclamazioni come grida e parole emessi in momenti di desiderio e di emozione quando diamo libero sfogo ai nostri sentimenti, desideri, brame, ordini;

4) Forme miste, che includono, in proporzioni varie, rumori, esclamazioni, suoni, specialmente nella forma musicale di canti, fischi, improvvisazioni, ecc.;

5) Soliloquio o « il pensare a voce alta » in cui noi non ci indirizziamo a nessuno ma con l'aiuto del discorso effettuiamo un processo mentale che ci aiuta a rendere chiari a noi stessi azioni e situazioni che troviamo difficili ad analizzare senza l'aiuto della parola.

6) Quel linguaggio, socialmente convenzionale, con cui evitiamo esplicitamente di usare delle parole come mezzo per comunicare i nostri pensieri, e con esse cerchiamo piuttosto di adulare, lusingare, ingannare o mistificare delle persone.

Dei suddetti sei modi di espressione vocale non ve ne è uno in cui le parole siano impiegate come mezzo per riferire dei fatti. Così che noi alla fine abbiamo che nel dialogo entrano sette varietà di linguaggio.

La vostra abilità nello scrivere un dialogo sarà pertanto misurata a un dipresso dalla vostra maestria nell'usare tutte e sette le specie di linguaggio in modo appropriato all'azione.

Bisogna inoltre tener sempre presente nello scrivere un dialogo cinematografico che, per ragioni tecniche, esso è sempre limitato dall'azione visiva la quale, contrariamente a ciò che avviene a teatro, deve prevalere sul parlato. Il dialogo deve sempre andare di pari passo con l'azione visiva e per nessuna ragione è lecito ritardare quest'ultima, a meno che, ritardandola, il dialogo dia maggior consistenza alla trama o al carattere dei personaggi.

Molti scrittori pur avendo composto con successo dialoghi per il teatro falliscono nel loro intento quando li scrivono per il cinema, poichè s'ingannano nella valutazione della grande velocità richiesta dall'azione visiva. Il dialogo deve essere quasi telegrafico e generalmente va avanti a forza di una serie di suoni gutturali, monosillabi, esclamazioni, risate mentre le frasi intere sono generalmente scarse. Il dialogo deve essere sempre agilissimo, ridotto al necessario e soprattutto deve possedere il ritmo. Spesso una bella frase lunga e rotonda deve essere ridotta a pochi monosillabi per amore del ritmo totale del film. Ci piace riportare un esempio di ritmo del linguaggio. Si tratta di un breve dialogo fra una madre ed una figlia che discutono in merito ai problemi inerenti ad un negozio che la figlia ha aperto sulla Fifth Avenue.

MADRE: *Che meravigliosa mostra che abbiamo nella vetrina. Costa ottocento dollari, ma ci ripagherà.*

FIGLIA: *La gente si ferma ad ammirarla. Ma entrerà a fare delle compere?*

MADRE: *Sicuro che entrerà. Non subito certamente, ma dopo pochi giorni. La gente evita sempre i negozi nuovi fino a che non ci si è abituata.*

FIGLIA: *Non possiamo aspettare. Pensa quanto ci viene a costare questo negozio ogni 24 ore. Quanto abbiamo in cassa?*

MADRE: *Abbastanza perchè le cose vadano bene ancora per due settimane anche se non dovessimo fare una sola vendita. Non ti tormentare, cara.*

FIGLIA: *Ho letto in un libro che occorrono mesi e mesi per avviare un negozio come questo.*

Qui abbiamo un dialogo senza pause e senza varietà. Sarebbe difficile immaginarne uno più monotono. Inoltre la lunghezza delle battute di ognuna delle donne rende impossibile il dialogo per un film.

Ora cambiamolo lasciando intere le battute ma interpolandoci un'azione visiva:

MADRE: *Che meravigliosa mostra abbiamo nella vetrina. Costa ottocento dollari, ma ci ripagherà.*

(Si avvicina alla vetrina dall'interno del negozio, spia attraverso una tendina ed osserva i passeggeri che si fermano davanti alla mostra).

FIGLIA: *La gente si ferma ad ammirarla. Ma entrerà a fare delle compere?*

(Torce nervosamente le sue mani e cammina su e giù a lunghi passi nella parte vuota del negozio mentre la madre continua ad osservare la folla).

MADRE: *Sicuro che entrerà. Non subito certamente, ma dopo pochi giorni. La gente evita sempre i negozi nuovi fino a che non ci si è abituata.*

(Ella si volta verso la figlia, che si trova ora sul fondo della bottega, avanza trionfalmente verso la fanciulla prende la sua mano e glie la stringe affettuosamente mentre le sorride).

In che cosa consiste, nei confronti del ritmo, la differenza di questo secondo dialogo dal primo?

Anzitutto in questo: che nel secondo vi sono per così dire due nuovi punti focali su cui si accentra l'attenzione. Primo, l'azione visiva; secondo le pause silenziose parallele.

Comunque il ritmo non è ancora cinematografico, poichè l'azione si svolge troppo lentamente. È vero che la monotonia del primo dialogo è stata ampiamente corretta ma le battute sono ancora troppo pesanti e si può tentare una terza forma:

MADRE: *Che meravigliosa mostra abbiamo nella vetrina! Costa ottocento dollari, ma ci ripagherà.*

FIGLIA: (Con nervosa esasperazione): *Quando?*

MADRE: (compiacentemente): *Non subito certamente, ma dopo pochi giorni. La gente evita sempra i negozi nuovi fino a che non vi ci si è abituata.*

FIGLIA: *Quanto in cassa?*

MADRE: *Abbastanza perchè le cose vadano bene ancora per due settimane anche se dovessimo fare una sola vendita.*

FIGLIA: (Un poco istericamente): *Io, impressionarmi? Bah!*

Qui abbiamo qualche cosa di diverso. Il dialogo è più svelto e scorrevole inoltre abbiamo un continuo alternarsi di battute lunghe e brevi. Tuttavia ecco l'esempio di un dialogo dal ritmo ancora più accelerato:

MADRE: *Che bella mostra in vetrina! Costa ottocento dollari.*

FIGLIA: *Quando ci ripagherà?*

MADRE: *Presto. Aspetta che la gente ci impari a conoscere.*

FIGLIA: *Quanto in cassa?*

MADRE: *Abbastanza per due settimane.*

FIGLIA: *Ce ne vorrebbe per sei mesi!*

MADRE: *Eh via!*

FIGLIA: *L'ho letto in un libro.*

Col cronometro alla mano voi potrete notare la maggiore velocità del dialogo. Tuttavia l'ascoltare queste battute telegrafiche, quasi monosillabiche non è certamente così attraente per l'orecchio come l'udire delle frasi più complete e armoniche ma c'è il grandissimo vantaggio della concisione. Per interrompere la monotonia di questo fuoco di fila si ricorre all'interpolazione di pause e azioni silenziose:

MADRE: *Che bella mostra in vetrina.*
(Spia di fuori. Entrambe un momento silenziose).

FIGLIA: *Mah!, non ci ripagherà.*
(Si stringe nelle spalle e si volta verso la madre).

MADRE: *Aspetta una settimana e la gente verrà.*
(La figlia ride istericamente e le due donne tacciono per un momento).

FIGLIA: *Quanto in cassa?*

MADRE: *Basterà per due settimane.*
(Una nuova pausa, poi la figlia ride, nervosa).

MADRE: *Ebbene, figliuola mia?*

FIGLIA: *Due settimane, eh! E noi ne abbiamo bisogno per due mesi.*

Dagli esempi riportati risulta chiaramente come il dialogo si sia sempre più avvicinato ad una forma cinematografica poichè nell'ultimo, entro i limiti della sua sobria e concisa unità ritmica è compresa la maggior varietà di impressioni: cioè frasi, esclamazioni, gesti e pause.

Naturalmente in un film sonoro vi sono diverse varietà di ritmo e secondo Pitkin e Marston se ne possono individuare quattro:

1) Il ritmo ordinario della musica;

2) Ritmi ordinari di danza e marcia;

3) Ritmi ordinari del linguaggio, specialmente del canto e del dialogo;

4) Ritmo o tempo del film totale sia nell'interno di ogni sequenza come pure delle sequenze fra di loro;

ma solo l'ultimo appare come veramente importante.

Ed ora veniamo ad una parte importantissima per chi si accinge a scrivere un soggetto cinematografico.

Sentimenti ed emozioni. — Essi rappresentano per lo scrittore uno dei compiti più importanti poichè sono l'anima del soggetto. La maggior parte del pubblico va al cinema per provare delle emozioni. Probabilmente nove su dieci dei soggetti rimasti invenduti ad Hollywood lo devono al fatto che

essi sono difettosi nella parte emotiva. Sia che l'errore sia stato nel descrivere un'emozione, sia che abbia consistito nel raccontare eventi che non possono suscitare piacevoli emozioni nello spettatore.

Sensazioni gradevoli o spiacevoli sono chiamati sentimenti o elementi affettivi. Essi si assomigliano in certo qual modo alle emozioni ma non sono così complessi. Nello scrivere un soggetto cinematografico sensazioni gradevoli e sgradevoli debbono essere combinate in modo da non rendere il film troppo zuccherato ma neppure abbondare delle seconde per non renderlo troppo morbido. Grande è anche in un film l'efficacia di un lieto fine. È possibile includere una grande quantità di situazioni spiacevoli nelle prime parti del soggetto quando poi tutto si risolva con un finale lieto. Se invece il soggetto ha un finale triste è bene che esso non sia il risultato di una serie di situazioni spiacevoli perchè altrimenti il pubblico si disinteresserà delle vicende dei personaggi. Bisogna agire in modo che il pubblico presagisca e senta fin da principio che date le circostanze non vi era altra soluzione possibile.

Come possiamo controllare i sentimenti del nostro pubblico presentandogli situazioni piacevoli o spiacevoli così possiamo controllarne le reazioni emotive. Se un mascalzone batte una fanciulla la situazione è certo spiacevole ma è anche emozionante. Il pubblico si sentirà antagonista nei riguardi del farabutto e desiderà in cuor suo di poterlo sopraffare. Ognuno desidererebbe partecipare alla lotta e colpire il malvagio; il che dimostra che ognuno esperimenta un'emozione.

Non è il caso qui di parlare della lunga e complessa analisi che gli autori del libro fanno dei sentimenti e delle emozioni e delle varie categorie e sottocategorie in cui essi li suddividono poichè saremmo costretti ad entrare in troppo minuti particolari e ad uscire dal campo cinematografico per entrare in quello della psicologia, troppo ampio per darne solo qualche breve cenno. È certa però la grande importanza che sentimenti ed emozioni hanno per il successo di un film. Poichè un soggetto elaborato con intelligenza dal lato tecnico in tutti i suoi minimi particolari se difettoso nella parte emotiva e sentimentale sarà sempre una povera cosa priva d'anima che lascerà freddo lo spettatore anche se il film si sarà valso di elementi tecnici e scenografici per mascherarne l'aridità. È anche bene che chi si accinge a scrivere un soggetto cinematografico conosca quali sono le reazioni delle persone davanti a dati sentimenti ed emozioni sia nei riguardi delle azioni come della mimica, per quanto quest'ultimo campo non riguardi direttamente l'autore del soggetto. Molti scrittori sembrano credere che ad una data emozione si reagisca soltanto in un dato modo mentre diverse sono le reazioni che a seconda degli individui, degli stati d'animo, dei tempi ecc. vengono suscitate da una determinata emozione.

Il titolo. — Un altro fattore infine che ha più importanza di quello che si potrebbe credere a tutta prima è il titolo da dare al soggetto cinematografico. Infatti è proprio il primo punto di contatto che lo scrittore ha con milioni di persone che attendono i film in tutte le parti del mondo. Questi milioni di spettatori sono formati da giovani e vecchi, da persone colte e da quelle che non lo sono, da ricchi e poveri, da gente che viaggia e da altra che è sedentaria,

da gente felice e da gente infelice, da donne di casa e da donne di affari, da gente rigidamente morale e da altra che non lo è affatto. Come fare dunque a selezionare un titolo che possa richiamare l'attenzione e l'interesse di tutta questa massa così eterogenea? Non si può dare certamente una risposta esauriente perchè il problema è troppo complesso. È difficile dare delle formule: in questo campo è forse più facile dire quali elementi si devono eliminare nella scelta di un titolo. Titoli per esempio che contengano qualche cosa di volgare, di profano o parole spiacevoli non formeranno mai un successo. Il massimo della lunghezza deve essere di quattro o cinque parole ma preferibilmente non dovrebbero essere più di due o tre. Generalmente è molto suggestivo ogni titolo che fa prevedere mistero, brividi, o pericoli. Oppure titoli in cui sia accennato l'elemento erotico anche se velato o sottinteso. Le parole stesse devono possedere un suono piacevole, attraente poichè il titolo sarà pronunciato dal pubblico diffusamente ogni volta che il nome del film sarà visto stampato. Gli autori riferiscono come titoli bene scelti:

The Singing Fool
Flaming Youth
Flesh and the Devil
The Pagan
The Penalty
The Wild Party
The Wolf of Wall Street
Alibi
Our Modern Maidens
Broadway
The Iron Mask
Desert Nights
The Divine Lady
Foolish Wives
The Flying Fleet
The Lost World
His Captive Woman
Slaves of Beauty
The Silver Slave
Girls Who dare
The House of Horror
Charming Sinners, ecc.

Vi sono inoltre titoli la cui popolarità dipende da un personaggio storico, da un lavoro teatrale o da un romanzo, come per esempio:

Giovanna D'Arco
I Miserabili
Robin Hood,
Madame Sans Gêne
Monsieur Beaucaire
I tre Moschettieri, ecc.

È sempre bene evitare titoli troppo astrusamente simbolici poichè non tutti possono comprenderli, specialmente prima di aver veduto il film. Un bel soggetto fu realizzato dalla Pathé col titolo *High Voltage*. In questo caso era ovvio che la maggior parte del pubblico pensasse alla forza elettrica, ad ingegneri, officine e simili cose mentre non era affatto così. Il titolo non era che un simbolo poetico a cui forse neppure gli autori avrebbero potuto dire con precisione come essi volessero alludere. Ne deriva che parte del pubblico si sente poi deluso nella sua aspettativa e non esce soddisfatto dal cinema.

La seconda parte del libro tratta più che altro della tecnica del suono e del colore e per quanto sempre interessante in alcuni punti risente del tempo ormai trascorso e manca di attualità. Comunque il volume, che contiene circa 300 pagine, si legge con molto piacere e curiosità.

Inutile inoltre aggiungere che, da parte nostra, mentre consideriamo con attenzione i consigli pratici elargiti qua e là ai produttori più che ai realizzatori del film, non possiamo associarci nè all'estetica degli A. A. empirica e piuttosto puerile, nè all'idea commerciale del « gusto medio » e della formula « successo eguale ruffianeria verso gli istinti e i desideri morali, amorali, o immorali della massa ». Qualche *ingenuo* potrebbe ancora chiederci di chiarire meglio il nostro pensiero in proposito (di *ingenui* siffatti, ahinoi, il cinema ed i cinema d'Italia non guariranno forse mai): e noi consiglieremo l'ingenuo di aggiornarsi. Semplicemente. In politica, prima ancora che in cinema.

V. B.

I Film

LETTERA ANONIMA

(SUPERSLEUTH)

Origine: America - *Casa di produzione*: R.K.O. Radio Pictures - *Produttore*: Edward Small - *Regista*: Ben Stoloff - *Direttore di produzione*: Edward Small - *Soggetto*: da una commedia di Harry Segall - *Sceneggiatura*: Gertrude Purcell e Ernest Pagano - *Operatore*: Joseph H. August A. S. C. - *Fonico*: Earl A. Woolcoot - *Scenografo*: Vernon L. Walker - *Costumi*: Edward Stevenson - *Interpreti*: Jack Oakie, Ann Sothern, Eduardo Ciannelli, Alan Bruce, Edgar Kennedy, Joan Woodbury, Bradley Page, Paul Guilfoyle, Willie Best, William Corson - *Casa di doppiato*: Palatino-Film - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: R. C. A. Photophone - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

In questo film non vi sono che cento metri di film autentico, ovvero di quel cinematografo che è la settima arte o un'arte a parte: quando, durante una ripresa di strada e automobili che inseguono i banditi, (questa doppia ripresa di pratica ollivuddiana può sapere quasi quasi di un Pirandello cinematografico), un periodo di riposo rivela una parte di bosco, un'automobile ferma e un carrozzone chiuso da zingari, che altro non è la diligenza insomma della compagnia cinematografica. Quella sosta di natura avvampata e tutta foglie, quei tronchi invisibili o visivi per ombre gigantesche, il terreno libero e indifeso, un cielo senza nuvole, lungo e perseverante nella sua lontananza, Jack Oakie soprapensiero, col volto immobile, in pausa anche lui, il vestito strappato, quasi un colpo inferto alla cosidetta civiltà dei costumi moderni, fatto quasi natura anche lui, insomma, risultano, tutte queste creature, dall'albero alla foglia, dal costume alla faccia, dal terreno alla macchina chissà perchè fatta a quel modo in quel momento, risultano come un trapasso insolito dalla cruda realtà alla fantasmagoria; un momento di più e si poteva cadere nella foresta incantata o ad una sorta di caos nobile e involontario. Tutto qui, in questa minima parte, il film. Il resto non dice nulla. Le luci; da macchina di Villa Borghese ripresa da giovanotti domenicali. La trama: una di quelle che, a raccontarle, perdono il loro valore stupido e solito. La musica, da prologo e da finale inglorioso. Buon attore, quel Ciannelli.

IL PASSO DELLA MORTE

(CRASH DONOVAN)

Origine: America - *Casa di produzione*: New Universal - *Produttore*: Harold Schumaste - *Regista*: William Nigh - *Interpreti*: Jack Holt, John King, Nan Grey, Eddie Acuff - *Metraggio*: m. 1864 - *Casa di doppiato*: Itala Acustica - *Distribuzione per l'Italia*: I. C. I., Artisti Associati.

Questo non è film, ma documentario di militi della strada, o, meglio, trattandosi di militi della strada americani, di detectives spasseggianti per le strade non imperiali su motociclette piene zeppe di luci, fanali, lampade, sirene, campane, fischi, predellini, sipari, armature, code, codini di ferro, specchi, specchi ustori, manopole, gaz, tubi a rovescio e a diritta, sulle quali talvolta può salire una maschera provvista di mani e di gambe. La trama non c'è nemmeno, come non c'è nemmeno il film propriamente detto; le luci, ignare, scaldano non

illuminano, un circo, una casa di campagna, una caserma di poliziotti, una rivista, una brigata di banditi, e altre cose e persone che non giova rammentare. Il passo della morte, giostrata nei punti meno pericolosi da Jack Holt e in quelli furenti o proverbiali da una figura che può rassomigliare a quell'attore (perfino le corse in motocicletta sono prese da automobili della casa cinematografica in modo che potrebbe vedersi la ruota davanti del veicolo poliziesco attaccata con piedistallo all'automobile), il passo della morte deve avvenire allora che per istinto di eroismo, il poliziotto della strada decide di attraversare, come faceva ai tempi del suo circo, la casa in fiamme sul suo veicolo; sale sulla collina prospiciente e si butta a rompicollo contro le fiamme. Un affare che dura due minuti, tutto compreso. Cosa, che senza trama, casa in fiamme e foresta accesa, potrebbe benissimo vedersi in un qualunque circo mondano capitato in una delle capitali del mondo. Un parapiglia, che avviene dentro una sorta di tabarin campagnolo ma notturno, sedie all'aria e sulle teste, panconi sfasciati, lampade sbuzzate, pareti calpeste, è stato ripreso in modo reale, come si dice in gergo letterario, piatto piatto nemmeno, ma così, ad occhio e croce, per servire semmai ad un museo di polizia scientifica. Il manovratore della macchina avrebbe ottenuto il premio pattuito, e i poliziotti avrebbero arrestato, giunti come il solito troppo tardi sul posto, i delinquenti che stavolta, guarda un po', sono stati collaudati tutti, nemmeno uno di meno, a modi di attori cinematografici.

Un punto di qualche notizia letteraria, ma che fa sempre bene agli scopi cinematografici correnti; Jack Holt non confessa mai il suo amore alla ragazza del cuore, qualche motivo forse, che s'attiene, se fosse conosciuto in quel mondo, allo stile decadente di un Gozzano.

La rivista dei militi del buon ordine stradale è stata ripresa su venti all'incirca macchine motocicle, che avanzano in parata, si dividono a quattro a quattro, poi a due a due, si intersecano, poi circolano, fanno carole rombanti e sbuffanti, tornano in parata, calpestano con le ruote il terreno, segnano striscie, saettano tracce, e infine si può vedere perfino un milite ritto in piedi, senza mani, sul sellino che fa così prova di forza e di agilità. Nessun primo piano; tutto all'orizzonte, per corredo di fotografia da rilasciare alla famiglia dell'interessato.

LA VIA DELL'IMPOSSIBILE

(TOPPER)

Origine: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Hal Roach - *Regista*: Norman Z. Mac Leod - *Direttore di produzione*: Milton H. Bren - *Soggetto*: da un romanzo di Thorne Smith - *Operatore*: Norbert Brodine - *Fonico*: William Randall - *Musica*: Marvin Hatley *Direzione musicale*: Arthur Morton - *Scenografo*: Arthur I. Royce - *Costumi*: Samuel M. Lange - *Metraggio*: m. 2600 - *Sceneggiatura*: Jack Jevne, Eric Hatch, Eddie Moran - *Interpreti*: Constance Bennet, Gary Grant, Roland Young, Billie Burke - *Casa di doppiato e distribuzione per l'Italia*: Metro Goldwyn Mayer Films S. A. I.

Norman Z. Macleod deve essere un tecnico delle virtù cinematografiche, un mago delle riprese, un chiromante forse dei giochi di prestigio fra ombre, primi piani, trucchi e diaframmi cinematografici. Norman Z. Macleod è il regista del film *La via dell'impossibile,* il quale stavolta si trova per le mani fantastiche un attore della forza quale è Roland Joung, attore di già del film inglese *L'uomo dei miracoli.* Se Roland Joung è colui il quale si usa tutto da sè stesso in modo assolutamente immobile e, più fermo è, più si tramuta, — attore inspiegabile, assurdo di carni perfino, se ride con le gambe e sghignazza col cappello e s'ubbriaca, ad esempio, per le spalle — è anche vero che il sunnominato regista fa l'esame in questo film, messe là per là, una in seguito all'altra, di tutte le lezioni imparate ad una alta scuola di cinematografia internazionale. Passi la ragione per la quale due tipi spariscano e poi riappaiano essi stessi di carne ed ossa; passi la ragione per la quale un cappello o una poltrona si muovano da un posto ad un altro senza che nessuno li tocchi o li inciti, essi stessi animati per grazia divina od eroica; passi ancora, per le

stesse suddette ragioni, che una donna si scomponga in tante parti anatomiche, il capo, poi spazio, il tronco e poi spazio (ovvero si vede tra il capo e il tronco o una porta o un lume o un quadro appeso alla parete vicina), gambe spezzate, le due scarpe animate e i due piedi disanimati, pezzi di legno non ancora creati; tutto passi per bravura e raziocinio di ripresa. Ciò che non passa è la trama che dovrebbe dar ragione a tutte queste scomposizioni e sfatture e labirinti di figure. In un'università del Policlinico internazionale, dinanzi a studenti in via di laurea, quello stesso che succede nel film può accadere in tema d'esami in una di quelle sale operatorie, vestiti, suole, scale, ascensori e grooms a parte. Non mancava in quei pezzi di scampoli umani o naturali o commerciali se non la targhetta col nome e il prezzo.

Insomma, per cercare di trovar noi lo scopo di tutto questo argomento filosofico, sotto puritano ancora, legale e subdolo, bisogna elencare per filo e per segno ciò che il regista ha prodotto via via, nella stesura del film. Ruote dell'automobile che tornano a posto da sè stesse, sportelli che si aprono e si chiudono senza mano; tazze che volano; attaccapanni che transitano da una parete ad un'altra; un uomo ubbriaco che si vede accompagnato ma da nessuno e si regge in piedi per miracolo nell'aiuto che gli spiriti gli danno, un'ombra sul lucernario che si muove quasi strapazzato; il passeggiare di un'automobile senza conducente; un pissipissi mormorato da nessun labbro visibile; mutandine di seta e merletti che si piegano su un corpo che non c'è; una donna che sparisce a poco a poco dalle gambe via via sino alla testa ed oltre per chiusura lampo, quasi, nell'ignoto; l'uomo (Roland Young) che dinanzi al magistrato, si sente pettinare, ravviato, il fazzoletto del taschino torna a posto da sè stesso, la cravatta rifà il suo nodo, le scarpe si nettano, il corpetto si chiude per forza propria eccetera, eccetera. Tutto ciò pare a noi, vista la trama superficiale e stupidissima, come tante da ogni parte infieriscono sugli schermi per la dabbenaggine del pubblico in siesta, tutto ciò ci pare in via di accademismo, in scrupolo di rettorica cinematografica, in virtù magari di funambolismo visivo e soltanto visivo, senza realtà magica affatto, senza storia nè vita, in gioco fine a sè stesso, per capriccio non si sa di quale marca ancora, per ghiribizzi insomma fatti là per là, in sfizzi, per intenderci, nemmeno carnali o fisici, quale pedagogia cinematografica, con quel tanto di filosofia appena avvertita derivata da un Freud gelido, il quale trova buona azione quella che gli ispira due morti tragiche prima di conquistare la suprema quiete, i quali defunti si danno alla beneficienza ultima, cercando di redimere almeno un banchiere incartapecorito e fisso nelle sue mansioni, con le ore stabilite, coi pranzi e le cene perentorie, con la levata di letto al mattino puntuale, il bagno legale per orologi, la dormita serotina per irrimediabile contrazione del tempo.

Tutto ciò vogliamo dire che non fa male e non dona nulla agli altri, se non una teoria di contrazioni e trucchi e trasformazioni e incidenti visivi, macchinari, pratici soltanto per il regista, vuoto infine e stretto di misura da quelle piatte e senza spessore tavole di testo cinematografico. Tutto ciò non è miracolo, ma prova semmai di tentativi cerebrali freddi e nostalgivi pure di dar qualche rilievo ad una trama qualsiasi. Così abbiamo ragione di dire che il bosco appare quale cimitero anglicano suo malgrado; la casa del banchiere, una cripta mondana; la sala dell'albergo, un'esposizione di tavole e poltrone e seggiole e utensili vari da cibo; la sala delle adunanze nella banca, come un anticamera dove gente per bene, tutta rasata o barbuta, tutta vestita e completa nelle fodere perfino, attende il momento di sbarazzarsi di quella parte per darsi alla vita; e infine nessun soffio, nessuna alzata di scudi, tutto grigio e modesto, pedestre e solito, visto da due occhi comuni, tutta carta dura o molle, dagli ambienti alle persone, dai cieli alle case, tutta panoramica insomma e niente sostanza. L'invenzione manca in modo assoluto, lo spirito fa difetto, l'intelligenza è mediocre e legiferà; la morigeratezza, la continenza, la pazienza, la compostezza e altre doti non artistiche non

eccellono nemmeno in queste due parti di film mogio e compassato.

Ma bisogna ripetere che se il film si regge in piedi sino in fondo, ciò lo si deve all'arte enorme e ferma di un Roland Joung. Attore cinematografico quanti non ce ne sono mai stati; brutto, patito, stranamente costrutto, baffetti infilzati sulle labbra superiori, tutto il resto serrato, inchiavardato, murato quasi in tutto quello che forma semmai il perfetto contrario in ogni attore mediterraneo, smanacciante, tutto singhiozzi e lacrime, risate acerbe e puntate di testa e spalle, con dita lunghe e indicanti, con gambe irrequiete, con nasi che parlano e nuche, che, quando si voglia, possono buttar fuori una serie di peli infiorati come una ferita colossale e micidiale. Niente di tutto ciò che in quell'attore; il viso è fermo, tutta la persona supplice e sbigottita, un abito comune, i capelli lesinati e puliti, una bocca che sembra chieda perdono di essere tagliata a quel modo per pronunciar qualche parola o per mangiar qualche cibo duro.

Ed eccolo in questo film mostra con quel suo sipario di viso agitazione, ansia, dolore, sbigottimento, allarme, spavento e terrore; la sua posa istantanea di dormente mattiniero è celebre nei fasti cinematografici di qualche valore, allora che s'è messo per traverso e nemmen troppo sulle lenzuola, per metà nudo e nemmeno, sfigurato dal sonno che sembra non aver dormito, storto di viso, e bagnato di qualche sudore che gli è uscito per vergogna da tutta la sua carne incompleta. Il suo modo di camminare ubbriaco è sovrumano, istintivo e tragico e umoristico assieme, nella finzione della risultanza di dover sembrare accompagnato; la sua maniera, diciamo così per intenderci, di mangiare da borghese, di far il banchiere da industriale, di sedere da signore, di divertirsi da gaudente, di passeggiare da gentleman, di svenire da uomo perduto, se voi lo vedete bene, non si sa mai che cosa faccia per dimostrare chiaramente quelle passioni, quei sentimenti, quei gesti e movimenti; come fa per esternarsi se tutto è fermo in lui; come riesca insomma a sdoppiarsi intero nelle varie sue interpretazioni se non è nè doppio nè intero, ma sempre immobile, fisso e sistemato una volta per sempre, a modo di statua, nella sua natura umana.

Se v'è stata condanna tremenda in uomo — non poter mai esteriorizzarsi — questa è stata data completa a Roland Joung; eppure egli vi dice ciò che deve dirvi, in modo perenne e insolito; piange senza lacrime, ride senza sorriso, grida senza voce, parla quasi senza parole e improvviso, di scatto, senza accenni nè rilievi, egli mostra di piangere a catinelle, di ridere con tutta la bocca, di gridare a gran voce; il solo attore che saprebbe correre da fermo, su due gambe. È la figura eroica capitata oggi in America dalla Grecia antica; la storia d'essere nato in questo mondo d'oggi la si vede intera in tutta la sua figura, impressa a modo di una sola traccia. La cicatrice di tutto il suo corpo non spargerà mai sangue.

Gary Grant e Costance Bennet eran protagonisti e sembravano comparse; due cavalletti di legno flessibile, vestiti l'uno coi calzoni, l'altra con le gonne; i due si distinguevano fra loro per questa sola ragione.

LA MOGLIE BUGIARDA
(TRUE CONFESSION)

Origine: America - *Casa di produzione*: Paramount - *Produttore*: Albert Lewin - *Regista*: Wesley Ruggles - *Soggetto*: da una commedia di Louis Verneuil - *Dialoghi italiani*: Pier Luigi Melani - *Sceneggiatura*: Claude Binyon - *Operatore*: Ted Tetzlaff - *Musica*: Fred Hollander, Sam Coslow - *Direzione musicale*: Boris Morros - *Scenografo*: Hans Dreier e Robert Usher - *Costumi*: Travis Banton - *Montaggio*: Paul Weatherwax - *Metraggio*: metri 2.300 circa - *Interpreti*: Carole Lombard, Fred Mac Murray, John Barrymore - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Savini - *Attori per la versione italiana*: Lia Orlandini, Romolo Costa, Augusto Marcacci - *Distribuzione per l'Italia*: Paramount.

Se il marito (Fred Mac Murray) avesse suonato due schiaffoni sonori, due guanciate, due colpi a mani aperte sulle due guance, l'una a sinistra, l'altra a destra, della moglie (Carole Lombard), fin dal principio del film, questo film avrebbe chiuso la

sua trama dopo qualche minuto di spettacolo. Il marito stavolta è debole, la moglie debolissima al punto che non può parlare se non dicendo bugie a spada tratta, così stupide, quelle bugie, mediocri, di nessuna importanza legale nè vitale, nemmeno infantili, proprio per vizio di loquela, che quei due schiaffoni mediterranei avrebbero salvato all'arte certa dignità di racconto e forse, anche, qua e là, non tutta, la regìa cinematografica. Poichè sarebbe venuto il momento di discorrere, (soltanto discorrere purtroppo) di certo plagio figurativo e stilistico avvertito da parecchio tempo in occasione di questa famosa produzione americana. Vi sono, ecco, in questo film non peggiore di altri della stessa specie, imitazioni di luci e di ambienti, le stesse ore progressive, le stesse lune e gli stessi soli o stelle, le stesse stagioni prese di là e riportate di peso, intere, non un filo d'orizzonte di meno, nè un'ombra di più, di qua. Se le trame si ripetono con insolenza assoluta, anche gli stili dei film si ripetono spesso. Ma non è questo il luogo oggi di parlare di quelle imitazioni e di quei plagi che richiederebbero uno spazio maggiore. Ma è certo, sia detto per incidenza, che quel lago del secondo tempo mantiene le luci, le espressioni gli idilli e gli incanti stessi che si trovano in *È nata una stella* ad esempio, e che quel tribunale è lo stesso tribunale, con gli stessi primi ed ultimi piani, che abbiamo avuto la sfortuna di vidimare coi nostri occhi in quasi tutti i film del genere. La notte fonda, grave, molle e pesante nel tempo stesso, in questa *Moglie bugiarda* si ritrova spessissimo in altri film, come ancora le strade, le piazze, i vicoli, i bar, le casette di villeggiatura e di città, gli uffici e le anticamere, i paralumi e i cuscini, le statuette e gli orpelli insomma dello stesso genere. Le luci dovrebbero servire almeno a trasformare, se non proprio qualche volta snaturalizzare, a spaesare, a illudere gli ambienti, un pezzo di mare come un rivolo di fiume, una barca come un albero, un angolo come un'immensa piazza, una spilla come un palo telegrafico, una piuma come un baobab. Ciò non avviene che di rado; tanto pesante è tanto luce d'occaso in questo film, che ci si sentono i riflettori, le lampade ad arco, i carboni accesi e i fili di ferro incandescenti; basterebbe allargare di poco il quadro per vedere il flusso della luce, il rigurgito e l'intraprendenza delle luci stesse, affocate e fosche, tiepide e recondite, pusillanimi e ribelli, ma sempre in manovra, qua e là, dietro un divano come nei pressi di uno scoglio artificiale. E, in di più, certa vanagloria forte di ombre, certo supruso di archi, taluna vendetta, meglio, di lampade, sia in una notte da camera o in un giorno in due metri di spazio. Le sbarre del carcere, sbarre di lusso e di vernice, (si vedono chiaramente fatte così) rifrangono la loro immagine sul terreno e ciò si è visto le mille e una volte; le pareti pulitissime della cella, altrettante. Non si contano più quelle che ci hanno fatto vedere una Carole Lombard con un gesto di bocca o di spalla (la stessa, la stessa proprio di *L'impareggiabile Godfrey*, il naso raggricciato, o un labbro più alto dell'altro, il musino tristo e circonfuso o il bocchino da musmè sbagliata e le mossine e le spallate e i capriccetti di gola e di petto, e i calcetti dati qua e là, e le rivalse sui divani per piangere e le alzate indispettite in piedi; in piedi più di così una donna non potrebbe stare in certi casi. Lo stesso bisogna dire di John Barrymore, impareggiabile attore teatrale, tipo di caratterista celebre, in mania di parti da maniaco o da pazzo, (lo stesso di *Giulietta e Romeo*, proprio lo stesso, tutto lo stesso) e lo stesso ancora di quel giovinotto mansueto e tranquillo che è Mac Murray, lo stesso proprio anche qui come in ogni suo altro film; una fisonomia, un gesto, un passo: gli stessi dal principio all'ultimo, in morte o in vita, in digiuno o in grassa pancia, in sonno o in veglia, in montagna o al mare, egli non si smentisce mai, sia che gli sia morta cinematograficamente la madre o gli sia nato un figlio, sia che arricchisca per scopi industriali sia che diventi povero per gli stessi scopi; era così anche in *Primo amore* e via di seguito sino a questo.

La musica fu una risonanza. I costumi, un ripiego. Le parole, echi. Il doppiato, un'eco di altri echi. Il tutto, insomma, ri-

petuto moralmente e fisicamente diciassette volte, quante se ne intende il suono in certa grotta italiana.

VIVA L'ALLEGRIA

(EVERYBODY SING)

Origine: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regista*: Edwin L. Marin - *Direttore di produzione*: Harry Rapf - *Operatore*: Joseph Ruttenberg - *Fonico*: Douglas Shearer - *Direzione musicale*: William Axt - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Dolly Tree - *Montaggio*: William S. Gray - *Metraggio*: metri 2034 - *Soggetto*: racconto originale di Florence Ryerson e Edgar Allan Woolf - *Sceneggiatura*: Florence Ryerson e Edgar Allan Woolf - *Interpreti*: Allan Jones, Judy Garland, Fanny Brice, Billie Burke, Reginald Owen - *Casa di doppiato e distribuzione per l'Italia*: Metro Goldwyn Mayer Films S. A. I.

Il signor Marin è regista per scusa, stavolta; la Metro Goldwyn Mayer una casa di produzione cinematografica capitata a caso nei frangenti delle trame: la scena principale, quella del varietà, copiata di sana pianta dalle varie *Follie di Broadway* 1934-1938; e sempre a pretesto di certa comicità apparente, superficiale, ridotta e alternata (le battute di spirito si presentivano e prevedevano prima che ancora fossero recitate) davano scusa teatrale al quintetto comico composto da Allan Jones, Fanny Brice, Indy Garland, Reginald Owen e Billie Burke per spassarsi essi stessi un mondo in modo equivoco e strano, nella suscettibilità ormai stantìa dei vari personaggi passati di moda e riverniciati per l'occasione. La Metro Goldwyn Mayer ha fatto sosta, dopo tanto lavoro e ha trovato un regista fatto apposta per il riposo mensile; un riposo di più, uno di meno, tanto di guadagnato sempre ai termini della cassetta. Vi sono nell'aria certi film estivi, o forse da canicola o insomma tropicali di città, adusati ad abiti bianchi, a scarpe con suola di sughero e a ventaglietti di cartone; e vi sono film ancora prodotti apposta, sembra, per essere girati in cinematografi domenicali, di notte tempo, all'aria aperta, fra qualche palma falsa e un'orchestrina rifatta, laddove qualche volta l'abbaio di un cane o il volo stentato di una farfalla o il miagolio di un gatto non ancora amoroso completano lo stesso film sullo stesso schermo lontano, a modo di miraggio tellurico. La gente, tutta la gente, quella che durante l'inverno è stata sempre seduta nei locali chiusi, fatta l'abitudine, non si vieta di continuare a sedere e guardare e ridere magari sotto il cielo scoperto e gremito di stelle vere ma più lontane dello schermo; sembrava che Reginald Owen o Billie Burke facessero comparsa estiva, piuttosto che in platea, sullo strofinaccio bianco stirato fra due legnie se sedevano, sembravano imitare gli spettatori e se parlavano, sembravano, dicendo sciocchezze inverosimili, togliere la parola a quel signore o a quella signora, silenziosi tutti e due, in quel luogo, per educazione e non per altro. La piccola grande e quasi vecchia Indy Garland poteva far scappatelle e sentirsi espulsa dalle scuole del regno unito; Fanny Brice continuava a spalancare gli occhi immensi in modo che il pubblico, imitando, aprisse tutta la bocca; Reginald Owen pazzeggiava a suo beneplacito gestendo e sgambettando ad usura; Allan Jones faceva il damo estivo completamente, vestito da cuoco come era; e Billie Burke ricopiava la sua voce, i suoi timbri, le sue mosse, i suoi strappi felini, le sue domestiche fatidiche prolissità da altri film già fatti, in di più, stavolta, un ben celato godimento di non dover pensare troppo a ciò che doveva fare.

Il regista poi, che non appariva nelle sue mansioni utili, nel film, nè per luci nè per ombre nè per atteggiamenti diversi di macchina comandata, lasciava fare, immaginando il caldo dei paesi torridi, ora leggiucchiando lo spartito dell'Owen, ora contando gli anelli dorati sulle gambe della Garland truccata da negra, ora ascoltando gli echi delle canzoni di Jones che apriva le labbra pronunciando soltanto le parole della canzonetta.

In parola d'onore, bisogna dire che quella casa produttrice è davvero prodigiosa e lungimirante; d'inverno dona film glaciali, in primavera film coi primi tepori, e d'estate pellicole che distraggono le tracce

del sole forte e invogliano a respirare l'aria pura con tutto il naso.

Bisogna concludere ovviamente che il doppiato fu perfetto; sembrava di stare in un teatro del 1918, ascoltando gli spiriti vocali di attori di grido, dei quali purtroppo ci sfuggono i nomi e le età. V'erano momenti in cui, fra una recitazione e l'altra, si potevano udire perfino canzoni e fox e tanghi e raggiri e mischie di musica tale, da invogliare qualche spettatore ad indovinare ora il violino, ora il tamburo ora anche la grancassa piuttosto che seguire i ritmi o le melopee americane registrate, non sempre perfettamente in quel cinema, dal sonoro professionale e commerciale. Qualche raro spirar di venticello notturno smuoveva le tende del varietà che andavano per forza a celare ora un tacco di uno ora mezzo viso dell'altro, senza che la trama o la recitazione ne risentissero. Bella la fotografia.

VIVI, AMA, IMPARA
(LIVE, LOVE AND LEARN)

Origine: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regista*: George Fitzmaurice - *Direttore di produzione*: Harry Rapf - *Soggetto*: Da un racconto originale di Marion Parsonnet - *Operatore*: Ray June, A. S. C. - *Fonico*: Douglas Shearer - *Musica*: Edward Wadr - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Dolly Tree - *Montaggio*: Conrad A. Vervig - *Metraggio*: m. 2165 - *Sceneggiatura*: Charles Brackett, Cyril Hume and Richard Maibaum - *Interpreti*: Robert Montgomery, Rosalind Russell, Robert Benchley, Helen Vinson - *Casa di doppiato e distribuzione per l'Italia*: Metro Goldwyn Mayer S. A. I.

Il titolo potrebbe incuterci scrupoli di continuare a vivere, amare ed imparare, se questo film non fosse messo a puntino, tutto d'un pezzo e la materia trattata non fosse stata approfondita e portata quasi al massimo di trasformazione.

Tutti sanno intanto che Rosalind Russel può essere il fenomeno fisico cinematografico dell'epoca perchè rassomiglia a tutte le attrici americane, inglesi, francesi del mondo; dal rebus naturale del suo corpo, capelli compresi, si potrebbe gettare un referendum per scoprire quale parte appartenga all'una e quale all'altra e si verrebbe a sapere che, fatti i conti, tutte appartengono a Rosalind Russel. Capelli di Carole Lombard, mento di Myrna Loy, anche della Joung, occhi di Garbo, gambe di Crawford, mani di Stanwich e avrete il corpo della Russel; Iddio l'ha troppo fregiata naturalmente, comprendendo in lei molti corpi e forse troppe fisionomie che diventa insomma, quella attrice, un simbolo carnale, e tutti sanno in quale considerazione sien tenuti oggi i simboli, tutto simbolo ovvero e niente sostanza.

Ma nel film in parola tutte le sue fisonomie, tutti i volti, tutte le parole, tutti i nasi e bocche compendiate in una sola donna fanno al caso in modo invidiabile. E fra tanti simboli, la sostanza nel film c'è e come e alta e tremenda. Ogni invettiva, resa piacevole e sensibile, è contro la ricchezza, non in opposto alla povertà e miseria, che sarebbe ancora stupido, ma proprio, in quanto ricchezza antiumana e antisociale, supruso degli uni contro gli altri, invertimenti di occasioni, con una punta di democrazia che stona maledettamente nel tema e nello svolgimento. Quando il regista americano dà retta a Roosevelt, sbaglia e tira rettorica a tutto spiano; ma stavolta Roosevelt entra pochissimo nella faccenda, per fortuna. La ricchezza stavolta, guarda un po' nel regno più ricco e favoloso dell'oro sacro, sacrifica ogni cosa, butta a mare l'anime, subentra il cattivo gusto borghese, toglie ogni fantasia od estro ad un pittore, lo getta a terra, lo stravisa e calunnia al punto che, per tornare quello che era (opere pittoriche da parte, non è il caso di parlarne adesso) il pittore è costretto a farsi, a rifarsi povero in canna con la sua donna. Insomma, l'uomo è un uomo sino a che non ha niente; non appena diventa *ricco*, la ricchezza, tutta sovrastruttura antiumana e paradosso illegale, fa per suo conto, servendosi dell'uomo reso schiavo quale utensile o mobile o oggetto qualunque. È proprio il pittore (stavolta Robert Montgomery) che partendo dalla necessità sporadica di un tovagliolo o di una veste da camera di velluto o di un caval-

letto di mogano arriva, portato dalla compera e dalla vendita, dal lucro e dalla sete di qualcosa, ad addobbare il suo studio, a ornare la sua camera, a imbottire la sua sala da pranzo, a misconoscere gli amici, a fraintendere la propria donna, a farsi falsariga insomma plateale e mediocre di tutti i ricchi del mondo terracqueo. La ricchezza insomma idealistica, simbolica, aerea e pura quale cognizione, fa ricco l'uomo e non viceversa; mai il denaro si serve dell'uomo e non al contrario; il dispendio fine a sè stesso interrompe l'umanità e fa diventare tutti, dal primo all'ultimo, individui e meno ancora: satelliti dell'astro dorato. L'uomo non dà ricchezza, dunque, nemmeno al denaro.

Si sa, quando si son messi in mente di approfondire un tema forte e interessante, gli americani scialacquano a menadito in parafrasi e allegorie comuni; fra risatine, ubbriachi che dormono sotto gli archi delle scale, partite di caccia, salti all'ostacolo e altre baggianate; ma stavolta, fra tutte, sarà necessario descrivere alla meno peggio le scene cinematografiche. Certa esposizione di pitture nelle sale della mostra, trattata con mano maestra; la scena dell'entrata nella casa nuova dei due attori Montgomery e Russel, una vasta stanza non ancora nè presa nè pigionata proprio da richiamo di tutte le stanze che aspettano il compratore: con le finestre semichiuse, con il pavimento lustro e micidiale, con le pareti dove appaiono le coperture dei buchi, dei quadri, dei rampini, degli attaccapanni e delle mosche lavate via con rammarico dagli operai tremendi e miseri, gli usci rinnovati, il panorama perfino che si scorge al di fuori delle finestre adesso aperte risulta artisticamente appropriato e fantasioso perfino, con un pezzo di città lustrata anche questa per l'occasione, il cielo tutto da comprare senza stelle per il giorno avventato. E di poi la casa abitata dal pittore finalmente, arricchito; il cattivo gusto, la cattiva educazione dei mobili e dei sipari, la sciagurataggine delle coppe e delle poltrone, un pianoforte sopra un tappeto erto due palmi, un vaso di fiori accomodati per dispendio, alcuni quadri e quadretti della più profanata e doppia fotografia, un servizio di the di metallo pesante, e dapertutto tende, stoffe, sipari, quinte di velluto, coperture, tendine, schermi, da museo piuttosto che da abitazione. Sembra che il pittore, visibilmente, faccia collezione di mobili per casa e di stanze per progetti ultimi di abitazioni umane. La mania del comprare, il vezzo di apparire ricco sfondato, l'umore suo incontinente e sforzato, la nessuna bravura dei vestimenti, la penuria enorme di cose necessarie o utili rendono l'uomo in vacanza fra pareti in vacanza e cose anche queste apparentemente in vacanza. I mobili come pesano sul pavimento, così pesano sugli spettatori illusi anche essi di voler desiderare altrettanto. Il regista bravo non ha calcato la mano, ma l'evidenza è forte e tormentosa. Si scorge chiaramente qua e là, sempre di più, in un crescendo smozzato poi a metà (prodigio americano da schiaffi) che l'uomo, il pittore, soggiace alle compere e alle forme stesse delle cose, girovaga, vagabonda fra una tenda e un cavalletto patito, s'aggira come una spia sentendosi spiato esso stesso, recalcitra appena e, quando crede di aver vinto, è schiavo. La creazione delle cose, ormai sbagliate e allontanate da qualunque senso, orpellate, verniciate, rese negre, tatuate e contraffatte, lo soggioga e lo perde; scaccia via la moglie, esilia da lui stesso l'amico delle orgie bianche e nere della povertà, si insuperbisce, diventa padrone di nulla in visione di altri, è celebre al punto da doversi muovere con attenzione fra tutte quelle spezie cariche e fra quei profumi erti diventati cieli e notte. Sbagliando l'uso delle cose, sbaglia sè stesso e così, invece di dipingere, trae accordi da un pianoforte, e invece di camminare, siede, e invece di mangiare sorbisce bevande per scrupolo di dar peso ora a quella tazza ora a quel trespolo.

Tutta questa visione panoramica e profonda della vita ricca è opera del regista. Il quale, come avviene di solito, si spaventa e torna indietro. Rosalind Russel sembra gli ricordi, per vizio di fattura di specie ricopiata molte volte, che la diva deve avere il sopravvento e non importa gran che stavol-

ta se la Russel impersonifica la moglie, e l'amico è amico buono e amante, è amante e critico di pittura, è sempre di più critico di pittura (una specie di Scarpa americano, in fondo). Il regista ritorna regista solito e comune, tergiversa alquanto, infine decade; tanto è vero quanto s'è scritto, che, tornando nel ritrovo povero, il pittore non può accorgersi della situazione « materiale » mutata e sia il pittore, al secolo Montgomery e il regista, al secolo George Fitzmaurice, si trovano d'accordo nel famosissimo pseudo filosofico democraticismo franco-americano. Dalla ricchezza (abberrazione), tutto cade nella povertà, (altra abberrazione sociale), una povertà piacevole, s'intende, arcana, voluttuosa di coperte e moine, soave di baci, larga di ristrettezze amorose e di mancanza di spazio proverbiale. La casa ricca si snatura in stanza povera, che è lo stesso, proprio lo stesso; dalla padella nella brace, si direbbe fra profani. Gli accomodamenti dati dalla Russel (dal regista) alla abitazione povera sono tali che ricordano vieppiù le banalità intraprese dal marito per la sua casa fastosa e celebre; il molto della prima diventa poco nella seconda, ma sempre per ornamento e decoro, per vernice e pianta stabile di diletti provocati da un vaso, da pedana, da una coltre, da una finestra agghindata, da una porta viziata dalle maniglie. Certa ombra *intima*, che fa soffuso l'ambiente, riduce la spelonca in un Montmartre parigino, il letto sembra d'appuntamenti, il tavolo da costo, le sedie da visitatore. Cinematograficamente parlando sempre. Come immagine di ambienti. Come rimorso di legni e utensili.

Si cade nella bohème. Murger è ricapitato in America. E con questi l'ultimo fondatore della democrazia: Roosevelt. Si ha paura di Marx e di Mussolini. La borghesia, per vizio di cassetta, ottiene il sopravvento.

Della Russel abbiamo parlato al principio di questa nota. Ma la fotografia fu ottima e appropriata: seguiva la vicenda spirituale. Le luci ripetevano, qua e là specialmente, le grida e i bandi di un cantastorie. La musichetta, per incidenza. Il doppiato: solito.

Bisogna sprecare due parole per Robert Montgomery; principe decaduto, povero dilettante, sembrava fatto apposta per una parte simile; nessuno più di lui poteva così bene prendere lucciole per lanterne o una parte per il tutto. Lo si sa incline a certe rivoluzioni sociali, che non inquinano affatto i suoi stipendi e in sorte nemmeno altrui stipendi più o meno forti; quale attore può essere buono, seppur sempre fermo di viso o distratto sempre di posa; ma quale uomo, fra tutte le rivoluzioni che gli cadono sotto mano, sceglie sempre fra il comunismo per un democraticismo armato, la stessa teoria che involge e arruffa sempre di più le sue parti di attore del cinema e della vita. Non saper scegliere e buttarsi verso la cosidetta plebe mondiale è un modo sottinteso di far buttare denaro (eroico...) ai borghesi che si credono rivoluzionari.

Questo film è una fotografia bella e brutta dell'America attuale: appunto, in via di cinematografo, non si può arrivare alle conclusioni.

FURIA
(FURY)

Origine: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regista*: Fritz Lang - *Direttore di produzione*: Joseph Mankiewicz - *Soggetto*: tratto da un romanzo di Norman Krasna - *Operatore*: Joseph Ruttenberg - *Fonico*: Douglas Shearer - *Direzione musicale*: Franz Waxman - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Dolly Tree - *Montaggio*: Frank Sullivan - *Metraggio*: m. 2572 - *Sceneggiatura*: Bartelett Cormack e Fritz Lang - *Interpreti*: Silvia Sidney, Spencer Tracy, Walter Abel, Bruce Cabot - *Casa di doppiato e distribuzione per l'Italia*: Metro Goldwyn Mayer Films S. A. I.

Fritz Lang, checchè ne dicano i vari critici internazionali, è un grandissimo regista. I critici, quando usano fare critica letteraria cinematografica, dimenticano per costituzione l'arte: e con ciò si è detto tutto. Intanto: nessuno avrebbe osato in America redigere un tale atto di accusa orrendo contro tutta l'America, se non un grange regista e, sopratutto, un grande artista. Il tema avrebbe fatto tremare le vene e i

polsi ad un qualsiasi regista del continente e fuori. E un tal tremendo atto di accusa risolto in arte, dunque tramandato ai posteri per album artistico di fotogrammi rappresi e centellinati, rende, soltanto questo film semmai, un tributo di civiltà, se non ne aveva, all'America intera. Certo coraggio, politicamente smisurato, taluna dignità consapevole, certa giustizia offerta al pubblico, il dito nella piaga, la confessione di un peccato simile, (quello del linciaggio avventato e automatico e impulsivo) fanno non soltanto dell'America, stavolta, un paese civile, ma l'arte cinematografica sopratutto un mezzo ultimo e grande di propaganda sociale.

Il film è tutto biblico, seppur moderno; l'Apocalisse si slancia in immagini; Caino ha trovato moltissimi Abele, uno dietro l'altro, e nemmeno tanto per vizio d'origine, quanto per diletto satanico. La negreria umile, canora e preziosa per mano d'opera, è risolta stavolta in umanità bianca. L'incubo sociale è stato risolto, almeno in parte; ma molto tempo sembrava che tutti i film d'America d'assassinî, di giostre di poliziotti, di bande armate, di scassinamenti e ruberie, di contraffazioni e rivolte, di orgie e banchetti senza diciture, di fughe di banditi e di ratti di uomini piccoli tentassero di risolversi in un film solo, autentico, prodigioso e fatale; tale film è senza dubbio *Furia*. Non si tratta invero, come credono parecchi scampati alle acque, che *Furia* sia stata cosa bestiale, indegna, o anche stupidissima (lo hanno scritto) per confessione di bruttura; e nemmeno film di *sensualità* forte, di disbrigo di carni esacerbate, di sfogo prepotente e immorale di libidine qualunque; ma questo film speciale e comune per l'America tratta di certa furia sociale, misteriosa, segreta, allora che, bisogna dirlo ben chiaro, fra tirannie riposte e suprusi esacerbati o forsennati tenuti in riserbo, la folla, tutta la folla, anche la meno sospettabile, si butta fuori, si accende, si delira, si sbaglia nei mezzi e, afferrato un uomo sospetto, lo martirizza in modo antico e lo scanna. Si libera così dall'*incubo* invadente e spettrale. Appare non vero assolutamente che l'America sia una nazione giovane da una parte e dall'altra che si serve, per ricordi, per memoria insita nelle vene, per ribaltamento di echi e di vaneggiamenti storici, (sì, storici perfino) di torture da Inquisizione di Spagna o di Rivoluzione francese. La strage degli Ugonotti stavolta è sconvolta tutta contro un Ugonotto solo. Tutta l'Inquisizione contro una sola creatura ritenuta eretica per frasi sibilline, per sottintesi ed equivoci, per rimaneggiamenti giornalistici e bandi strani di proverbi illusori. L'America composta nelle sue terre predate taluni prototipi di inglesi, avventure di francesi, di olandesi, di ebrei, di negri africani, di ottentotti, di spagnoli e latini insomma, che hanno nelle vene l'urto enorme delle loro razze e l'avvento precipuo della violenza oltre ogni limite. L'oro trovato, i metalli prestigiosi, il carbone, le pelli e le materie prime a strabocchevole origine, le acque precipitose, le macchine profonde, la superficie di tutti gli interessi provati indicava quell'ammasso di gente capace di reputarsi vergine, ricchissima più che ogni altra specie, invidiata e tenuta magari per la libertà visionaria loro imposta dalle leggi fatte o strafatte là per là, sicchè, ad un certo punto, per misterioso sommovimento imperscrutabile, la fattura stessa della loro esistenza li ha spronati alla pazzia, ad una pazzia superba e feroce, ad attimi e momenti, non continua, ma spesso in dispetto di ogni freno o imposizione, in una specie di allarme tristo e osceno, allora che sembra che la mollica di pane attorcinata dalle dita in un momento di sosta divenga a caso carne umana, divertimento immediato, scrupolo di coscienza e infine prestigio insopportabile. Si scatenano, e così scatenati, si spalleggiano assieme, scelgono il tipo che fa al caso loro e lo lapidano assieme, con mano e sassi, con strappi e torcimenti, con brutture forti e acute, per sbarazzarsi da quella follia e per riposarsi tremanti e subdoli. Allo stesso modo di quando gettano a mare il caffè, di quando bruciano il tabacco per supporti intrauditi, di quando rapiscono un infante dalla culla materna, così allo stesso modo, indecisi e sviati, dal tabacco passano all'uomo creato da Dio, con

furia. Dalla roba inanimata, alla cosa animata; dalla foglia al germe vitale; dal chicco agli occhi dell'uomo. Questa tale precipitazione di ricchezza smisurata, questo supruso carnale di abbondanza, una tale fanatica e religiosa quasi, (sì, anche religiosa, se non proprio mistica) abberrazione mentale li infuria e li strapazza al punto che, preso un pretesto, ci si slanciano contro e lo cancellano tutto intero, da non trovarne più nemmeno una mica d'unghia: quasi con l'involontario accenno di sbarazzarsi essi stessi, tutti, dal primo all'ultimo, di uno di loro (*degli altri*).

Questo è il film di Fritz Lang. E quali scene si è viste, e quali luci impossibili e quali, sopratutto, tipi e caratteri mondiali, tutta fronte o tutta capelli o tutta bocca, nella sostanza stessa della loro origine speciale. Architetto di uomini, si direbbe il Lang, più che scultore stavolta.

La classicità della questione trae spunto sempre da certa nemesi greca, degna di un Sofocle o Euripide; i primi piani usati dal Lang qua e là, laddove proprio non ci si aspettava tanto, primi piani aspri e terribili per visioni esacerbate di fisionomie e di aspetti umani portati al massimo, rivelano un mondo sconosciuto, l'immagine fatta carne, mai simbolo, ma piuttosto carne di uomini di pietra nera o rossa, tappezzata da cicatrici naturali, mai strappi o rughe, tutti gli uomini una cicatrice sola di bontà vendicativa, di giustizia errata, di virtù casuale. È la folla stessa antichissima e moderna rivelata a traverso pochi uomini, o specie naturale, nata da donna e salita man mano, ogni giorno di più, senza equivoco, nell'ossessione di essere stata creata. Mai s'erano visti prima d'ora fisionomie umane « interpretate » così magistralmente, senza cavilli o trucchi. Come dalle montagne si immagina lo scoppio del caos fatale, e ogni rocca reca stigmate feroci e semplici, così quelle fisonomie, dure di menti, atroci di occhi, spietate di orecchie, sporgenti in nasi siffatti che possono rassomigliare a figure dell'Isola di Pasqua, lasciata ai segni superficiali e tremendi di una razza scomparsa. Trovato il pretesto, — un giovanotto innamorato viaggia in automobile verso la contrada abitata dalla compagna — ed ecco, tutti si scaldano per dicerie, si assaltano per equivoci, si buttano alla rinfusa contro un carcere per allarmi strani e misteriosi. Debbono sfogarsi e si sfogano come possono. Bruce Cabot, attore cinematografico impareggiabile, li scalmana e sobilla tutti a poco a poco; dai pochi abitatori della contrada nasce subitamente una folla rovesciata da molte nazioni lontane, spiazzata da paesi non finitimi, adunghiata da parossismi di storica dote terrena.

E si accendono al punto da mettere incendio e fiamme al carcere dove sta avvinghiato alle sbarre l'innocente, per gli altri colpevole, uno fra tutti, « quello », uno qualsiasi insomma.

Fritz Lang non usa cosmetici o ricordi cinematografici. Tutto è puro e innocente nella sua tecnica smisurata. Basta riprendere le scene ad una ad una per riportar nella realtà lo spavento di quelle ore e di quei giorni. Un carretto, una porta rovesciata, uno spiazzo di terreno solitario, pochi uomini avvampati, un ragazzo caduto in terra, uno straccio imbevuto di benzina d'automobile, una serie di scalini, una barricata di tavoli e seggiole, un albero contorto, un viale rattrappito per il passaggio degli uomini (terreno senza fiori più ormai), ecco son « cose » queste animate che ottengono un valore irrimediabile e eterno; non più nate ma viste, non più adusate ma originali, tutte cose arrivate al culmine della loro forma ed espressione, oltre la quale non vi può essere che un altro mondo o altre stagioni sbattezzate.

Gli uomini, quelle creature, tentano di rendersi irredenti per questione di momento.

Sino ai giorni di processo, tutto corre mirabilmente. E sarebbe stato *Furia* un capolavoro, se ad un tratto Fritz Lang non avesse avuto ricordanze e strappi di fantasia pirandelliana, che, come è stata usata nel film, non ha più il valore della originalità precedente. Ovvero, quando, improvvisamente e nascostamente ritornato fra i mortali, l'innocente (Spencer Tracy, cattolico militante al secolo) si vuole vendicare di quanto ha patito e esige che il processo

continui sino alla condanna dei responsabili. *Il fu Mattia Pascal* fa legge, in modo disperato. *Uno nessuno e centomila* è preso per pretesto per non finir male. *Morte civile* perfino del Giovannetti tira il suo spunto micidiale fra le gambe del regista.

I tipi selvaggi e sconsiderati, di nulla in fondo, loro, nemmeno colpevoli a giusta ragione, (avvento della irrealtà nel mondo, oltre che sbagli di natura borghese imbestialita) diventano nel processo tipi d'ogni nazione ma da testo di antropologia scolastica (negri, gialli, neri, rossi, bianchi); la sala del tribunale un ambiente americano; il pubblico, un pubblico disonesto e variegato da curiosità solite; il presidente, un uomo di legge compiacente; la regola insomma abitudinaria si fa luce nella tempesta. Finalmente (bruttura orribile) Spencer Tracy compare dinanzi al pretorio, si accusa, bacia dinanzi a tutti, presidente, giurati e folla, la sua amata compagna. Su questo bacio imitato si chiude lo schermo e finisce questo film straordinario.

Ma è certo che le ombre furono stagioni, molti soli occorsero per quell'incendio e la notte fu tutta primitiva e patriarcale, con le belve, trasumanate in creature umane con occhi e bocca. Certi spazi inventati dal regista, come case, cerchi di case, falle di pareti, giardini in richiamo, foreste vergini in piccolo, richiamavano alla mente burroni enormi e palafitte erano, null'altro, se non i pali che racchiudevano quelle torride selve. L'incendio ebbe valore, per le mani di Lang, di fuoco da centro della terra e il castigo garentito per i colpevoli si risolse in fondo, non si sa se bene o male, in un pentimento postumo, per la misericordia di nessuno strazio. Non vi fu insomma una nuova cacciata dal Paradiso terrestre e il serpente dall'altra non si strinsero la mano, ma si riappacificarono nel destino di un matrimonio puritano.

Il linciaggio rimase nelle menti dei colpevoli (tutti, nessuno escluso e dunque impossibile giudicarli, se quelli potessero esser capaci di comporre torme da guerre o da rivoluzioni, sacre alla storia) rimase nelle menti dei colpevoli, stavolta, come un miraggio sconclusionato e raffermo. Ma soprattutto, cinematograficamente parlando, piuttosto che film in rilievo (quello che si ottiene oggi mettendo agli spettatori certi occhialetti colorati dinanzi agli occhi) oserei chiamare, questo film, erto e valido, da rimanere intero, seppur con qualche errore, nella storia mondiale dei documenti e delle relazioni artistiche del massimo valore. La «moralità» di questa pellicola è enorme, fortissima, esiziale addirittura, al confronto di altre sparute, rimescolate e indecise. Nonostante tutto, dalla platea si respirava un momento di foresta e un attimo di caos. Fa bene tutto ciò, nel tema di ordine plateale e remunerato.

Spencer Tracy e Silvia Sidney agirono da par loro, in di più affibbiati alla loro sorte dallo sguardo di Lang: non recitarono, insomma. Vissero. Era in loro stessi il terrore di quanto avveniva, visibilmente. Questa loro parte può essere anche valutata quale missione. Bruce Cabot: altro grande attore di cinematografo. Ma tutti, dal ragazzo al guardiano, dal venditore di benzina all'usciere del tribunale, tutti a posto, in modo che la vicenda li affaticava al punto, anche i secondari, da renderli tutti in primo piano, nessuno escluso.

Sembrava che la musica venisse da una tormenta.

L'IMPERATRICE CATERINA
(THE SCARLETT EMPRESS)

Casa di produzione: Paramount - *Regista*: Joseph Von Sternberg - *Interprete*: Marlène Dietrich - *Casa di doppiato*: Palatino - *Dialoghi italiani* di Pier Luigi Melani - *Attori per la versione italiana*: Andreina Pagnani - *Distribuzione per l'Italia*: Paramount.

L'inizio del film è talmente piatto e comune, che c'è tempo per Sternberg di notare sino il gestire un po' comico di Aubrey Smith intorno ad una pipa; ma tosto l'irrompere di alcune scene ce lo giustifica: naturale che in un film pazzo, la cui giustificazione è la Russia, tutto proceda nel più normale dei modi quando la Russia è lontana e la stessa Marlène è solo una pupattola insipida. Ma le scene che seguono, assai belle, interessano per due ragioni; anzitutto in loro stesse; secondariamente perchè danno come il tono, la nota, il motivo del film e giustificano ogni pazzia successiva.

Quando si sia vista tutta l'opera, niente ce ne potrà dare una ragione, o indicarcene il sapore, come le visioni della piccola Caterina. Anticipando la Russia nella stessa monotona vita del castello tedesco, queste permettono al regista di calcare la mano qua e là, in un ambiente pur così piatto e monotono all'inizio; allora le oscure inquadrature, il bianco dei cosacchi, lo sguardo attonito di Caterina, la partenza dentro una oscura volta, hanno un loro tono particolare, anticipano brividi di paura, fanno presentire le più impensate cose. Già il passaggio dalle visioni alla realtà ha del magico e fa compiuto il miracolo. Se infatti all'ultima pazza faccia del russo imbestiato, all'uomo-battaglio furiosamente agitato nella campana fosse successo l'impaurito sguardo della principessina sul letto, Sternberg avrebbe sprecato ogni fatica e sarebbe stata inutile la bianca donna svenuta sfuggente dalla statua di fuoco, e lo scatto della scure che si libera dal collo divelto dei tre condannati. Potenza del montaggio: ciò che segue nella visione all'uomo-battaglio, per lenta dissolvenza, è Caterina, ormai grande, intenta ai giuochi dell'altalena. E poichè il movimento è lo stesso, uguale il ritmo, ad un punto l'agitarsi dell'uomo si confonde con l'agitarsi di Marlène, e tuttavia sono passati molti anni: è come se un lento veleno, se un'atmosfera perversa fosse filtrata, per dir meglio si fosse travasata, dal sogno alla realtà, sulla persona di Caterina, sull'atmosfera tutta del film.

* * *

Ormai tutto il film è definito; se nel sogno ogni pazzia è permessa ora lo è necessariamente anche nella realtà delle cose; e già sappiamo cosa sarà per noi l'impero russo. Intanto, come già dicemmo, tu cogli i primi risultati di tanto sogno nelle stesse scene del castello; e dall'arrivo del messo sino alla fine del viaggio è tutto un crescendo, un'aspettativa, ove le tinte sempre più si fan cariche. Anche se non troviamo pezzi d'eccezione, abbondano tuttavia le cose belle; come a dire l'agile grazia di Marlène nella sala delle visite al castello, così bellamente tradotta dai movimenti di macchina sopra il lampadario; un motivo d'armonia questo che è in tutta l'opera di Sternberg e sarà poi abilmente usato nella scena delle nozze; l'apparizione del messo, quel suo gestire essenziale, un po' altero e disprezzoso; quel suo lisciarsi i ca-

pelli, quel suo sguardo lontano allorchè loda le bellezze della prescelta sposa; sì che non sai se devi pensare ad etichetta sprezzante o a galanteria selvaggia; il buonanotte di Marlène, ove il delicato montaggio delle alterne faccie dei due giovani riempie d'amore Caterina, senza una parola, con mezzi del tutto propri del cinema, d'amore non sai se per il messo, o per lo sposo, o per nessuno in particolare; il pauroso sparire dei cosacchi nell'androne, una partenza che impaurisce di ciò che si aspetta; e il viaggio infine, dapprima lento, misurato, tranquillo, ampio, e poi più raccolto, agitato, a suono di tamburo, sino a soffocare nel ritmo delle campane, nell'accorrere del popolo, nel passare delle città.

Le campane: motivo conduttore del film, *leit-motiv* tiranno, ritornante ad ogni scena, dinanzi a cui ogni altro elemento ha da cedere. La logica più non esiste, l'umanità finisce anch'essa per sparire; tutto è giuoco di luci, di ombre; tirannia del movimento, della musica, del ritmo; pasticcio di comico, satirico, tragico, grottesco, drammatico, il tutto soffuso in un'atmosfera morbosa, impensata ed illogica; ove una statua ha il valore di un sorriso, una parola di una nota, ove i personaggi valgono spesso solo per le loro luci e per le loro movenze.

Due inquadrature caratterizzano l'arrivo nella nuova patria; l'una termina il viaggio, l'altra inizia la Russia; la prima, l'ingresso della slitta nella reggia, vista quasi a mo' di balletto, tutta giuocata sul bianco delle porte ed il nero dei cavalli è come un felice ritmo di chiusura del glorioso viaggio; l'altra, il carrello indietro sull'imperiale aquila russa, ci ricorderebbe troppo, avulsa dal suo montaggio, la maniera peggiore di un Cecil B. de Mille, ma così come è collocata, dopo le visioni dell'inizio, l'attesa, il viaggio, la folla, le campane, è in realtà una paurosa e tragica presa di contatto col Kremlino.

Questo carrello è come la solenne nota d'ingresso in un mondo che ci siamo abituati ad attendere con un po' di tremore; un mondo che immediatamente ci si rivela in quasi tutti i suoi caratteristici elementi; le statue contorte, i grappoli di fanciulle appesi come farfalle alla porta massiccia, la bizzarra e grottesca corte del principe Pietro, il tragico principe stesso. Sternberg si serve assai di carrelli, quasi a conchiudere ed a sottolineare una scena; e questa della presentazione del principe è ottimamente conchiusa da un movimento di macchina verso l'ultima invenzione di Pietro, il fantaccino girevole presentato a Caterina sullo sfondo dei candelabri sinistri.

* * *

Ma a questo momento è opportuno far seguire alcune notazioni di carattere generale. Tutto il film di Josef von Sternberg risente dell'interno dissidio agitatosi nel regista sin dalle prime sue opere. Sternberg, nato come narratore possente, con personaggi di una netta e precisa umanità (il professore Unrat dell'*Angelo Azzurro* era addirittura assai più complesso umanamente del suo corrispondente letterario, nel romanzo di Henrich Mann), portava già in sè quella malattia che lo farà più tardi disprezzare ogni carattere umano, e finirà per fare della Marlène di *Venere Bionda*, il burattino attonito dell'*Imperatrice Caterina*, una maschera meravigliosa che presta sorrisi impensati, luci squisite, ma che non ha dentro se non ciò che a volte le presta — quando a lui piaccia — il regista. Data la precisa presa di posizione del film — giuoco e musica di luci — niente si può obbiettare e niente è d'altra parte più naturale di questa fatale decadenza dell'elemento logico ed umano. Ma Stern-

berg ha dovuto pur cedere in qualche cosa alle necessità narrative del cinema, ai bisogni descrittivi; poichè egli era pur rimasto incantato dall'ambiente, dalla visione di alcune scene, di alcune corse, di alcune grida; ma la catena de' fatti doveva pur proseguire.

Per questa opera tutti i critici italiani gridarono alla pazzia di Sternberg; ma io oso dire che Sternberg fu poco pazzo e non seppe del tutto tener fede al suo impegno. Così tra la presunta pazzia dell'artista e le necessità narrative, è sorto un compromesso e un difetto. Il lirismo di Sternberg lo portava per natura a scene in cui nulla accadeva, e lo sviluppo storico del film importava anni ed anni di azioni. Così, quando la scena irreale non si temperi a volte nel racconto e il regista non scenda su di un piano più normale, il film procede necessariamente per episodi.

Il dissidio insomma è quello più comune all'opera d'arte; è lotta tra contenuto e forma, evidente non tanto nelle singole scene, quanto nei passaggi, nel mosaico, nello sviluppo dei fatti. Rare volte, per il vero, Sternberg ha rinunziato in questa sua opera al proprio sogno ed al proprio ideale; ma per questo appunto, molte scene e naturalmente le migliori, formano un tutto a sè stante, un bel saggio di cinema legato al contesto solo per perizia fotografica, identità d'ambiente, di carattere, di stile, di esteriore racconto, di bellezza formale.

Rigorosamente è questo uno dei caratteri generali dell'opera; ma in pratica non si avverte il frammento e l'episodio che nella parte centrale presentata; non alla fine, ove un felice superamento del dissidio termina il film con una pagina mirabile. Ma nella parte centrale, fronte a fronte il regista con il suo illogico mondo, troppe volte alcune didascalie tentano riempir le lacune e istituire i rapporti mancanti. Quello che spesso manca, in questa parte centrale, è un processo drammatico tra scena e scena per cui di necessità l'una si leghi all'altra; processo pur così chiaro e pur così mirabile nel trapasso notato all'inizio tra il sogno e la realtà.

Tuttavia sembra che Sternberg non ne abbia sentito troppo la necessità, intento come si trova non al racconto, ma alla forma dei suoi vari momenti, intento non alla coerenza narrativa, ma unicamente a quella formale; descrivere un ambiente, notare un istante, questo è il suo scopo.

Il suo film è soprattutto questo; come una narrazione in prosa di un bel fatto, illustrata qua e là dalle mani di un mago; e ogni illustrazione e ogni scena è come soffusa in una medesima tinta, bagnata in una stessa atmosfera.

* * *

Ma ormai siamo penetrati del tutto nell'incantato mondo russo; e una delle prime scene seguenti, il matrimonio di Caterina col principe Pietro, ci darà in tutta la sua grandezza la misura dell'ingegno di Sternberg. Là dove nessuna necessità narrativa incalzava il poeta, ove nulla aveva da accadere, ove ogni contenuto si annullava nella forma e qualsiasi regista, lo stesso W. S. Van Dyke, avrebbe dovuto solo descrivere, Sternberg si poteva sentire veramente a suo agio.

Il regista si ispira soprattutto all'armonia; le inquadrature si svolgono secondo un ritmo musicale. Fotografia velata, sfumata, irreale; arredamento fastoso, sognante; incenso, canti. In questo mondo trasognato di Sternberg la « camera » ha captato la realtà secondo le leggi più rigorose dell'equilibrio. Nel brano non accade praticamente nulla, a meno che non si voglia intender per qualche cosa i tre o quattro gesti silen-

ziosi che compiono i sacerdoti per sposare i due principi. Su questo filo, un filo senza parole, su questo filo di azione si sviluppa un dramma, forse uno dei più complessi e sentiti dello schermo. Un dramma non reale, accaduto, ma una tragedia scoperta negli occhi dei personaggi, negli sguardi degli attori; un dramma « creato » dal montaggio, senza un gesto o una parola dell'interprete.

Comincia il brano un carrello amplissimo d'apertura sull'ambiente, la chiesa, la folla; poi la « camera » ci presenta i particolari, le persone, l'imperatrice, gli sposi, i sacerdoti, il messo, il tutto sostenuto da un crescendo di sacro canto profondo; e quando le persone sono individuate, la « camera » si libera di ogni cosa inutile e si affissa su i due che la interessano: il messo, amor di Caterina, e Caterina stessa. Nel procedere della cerimonia, la « camera » sempre più si indugia sui due volti, sino ad impostarne chiaramente il dramma amoroso; allora, al culmine, la musica sacra erompente cessa d'un subito, e nel silenzio completo, le inquadrature dei due finiscono per essere limitate ad un primissimo piano di occhi-bocca. In questo silenzio il dramma dei due è raccontato dal cero che Caterina tiene innanzi al volto velato. Ad ogni respiro la fiamma oscilla; nell'oscillare di questa è il battito del cuore, il tormento dell'animo. Quando la fiamma sembra spegnersi, noi abbiamo un involontario tremito; e se si spegnesse, ne siamo sicuri, scoppierebbe entro la chiesa stessa un dramma di sangue. Ma infine, quando la situazione è portata al suo parossismo, rinasce violenta la musica, la camera si allontana dai volti, rientrano le persone all'intorno e un carrello indietro — l'inverso di quello iniziale — chiude la scena.

Ora, se si pensa un istante alla forma di Sternberg, alle mirabili inquadrature de' due, al segno di croce iniziale del messo (una tragedia ferma, decisa, quasi paurosa), alla perfetta comunione delle immagini e della musica, alla ingegnosa trovata della fiamma del cero, l'episodio appare già come uno dei più significativi. Ma v'è di più. Come il Fato della tragedia greca, continuamente presente al dramma dei due, è la faccia idiota dello sposo. Il principe Pietro precede, accompagna, segue ogni sviluppo della scena, è come un incubo sul dolore dei due; non solo ne è, ma ne rappresenta, il *sine qua non* necessario perchè sia sorto il dramma, un *sine qua non* continuamente vicino. Fatti i debiti confronti, la funzione di Pietro è qua la stessa di Paolo durante il colloquio di Francesca con Dante, secondo il saggio famoso di De Sanctis al quinto dell'*Inferno*. Ma se Paolo si limita a piangere e tacere, questo Pietro ha alcuni movimenti che bagnano di sudore tutto l'ambiente. Basti per tutti ricordare il muovere dei denti sull'Ostia Sacrificata, elemento che dà tutto il sapore di tal matrimonio; e soprattutto quell'agitarsi a scatti della sua faccia, curiosa, ridente, contenta della cerimonia, felice nell'idiozia; sopra il capo regale sporge qualcosa, un porta fiori, un porta lanterne, un cerchio di ferro insomma: e sopra il muoversi tragico di Pietro incombe come una corona il cerchio di ferro, a mo' dell'aureola d'un santo, una corona di ferro tragica e tenebrosa, nuda; niente meglio di essa, ignorata, non voluta da chicchessia e solo scoperta dalla « camera », ci poteva dare con più intensità la sensazione del fatale, incombente a tali sponsali.

A compiere la tragedia giunge la scena del pranzo di nozze, che segue. E da questo momento il film si snoda, procede, e la fantasia di Sternberg si sbizzarrisce di scena in scena.

Ma quello che preme ormai di notare, è lo slancio finale di Sternberg, là dove egli è riuscito superare il dissidio. Molti critici hanno riso più o meno apertamente sulla cavalcata finale per le scalee della corte, accusando il regista di manie, come se egli cercasse le cose più stravaganti a nascondere l'impotenza a fare un bel film. Ma in realtà a me sembra mirabile il modo con cui egli è riuscito a superare il contrasto tra il contenuto e la forma. Come poteva il regista del matrimonio — descrizione al cento per cento — realizzare la scena finale narrazione dal primo all'ultimo istante?

Sternberg ha superato il pericolo, le didascalie, il frammento, trasportando lo stesso sviluppo dei fatti su un piano del tutto irreale, lirico, fantastico: ha fatto sì che una rivolta, un'usurpazione, un movimento politico — storia, cronaca, dramma, narrazione — si traducesse e si significasse tutta in una cavalcata, in una corsa su per una scala verso un trono, in un procedere di musica incalzante — in una sola e semplice descrizione, cioè. Qui Sternberg è stato davvero quel pazzo che sempre avrebbe dovuto: nella lotta tra contenuto e forma, il contenuto si è piegato, trasformato, uniformato all'esigenza dello stile. Nel silenzio della notte, sorge improvvisamente, violenta, gloriosa, irrefrenabile, la prima squilla della cavalcata delle Walkirie, la scena si anima, i cavalieri insorgono, il Cristo contorto, agitato, balza in testa agli armati. Da questo istante alla fine è nel film un crescendo sonoro continuo. che si compenetra con la corsa violenta, col calpestìo degli zoccoli sulle scale; eroico rincorrersi della musica fusa al sorriso felice di Caterina imperatrice, su cui scoppia irrefrenabile il suonar delle campane.

Molte scene sarebbero ancora da analizzare; molti particolari da non dimenticare. Come quell'istante della corsa in cui d'un subito cessa la musica e nel silenzio il messo imperiale visto un poco dal basso, mormora fiero: « Cade Pietro III, ascende Caterina II »; e sul « seconda » prorompe di nuovo la furia della cavalcata; quella notte angosciata di Pietro III, in cui un'infinita pietà ci prende del pazzo; notte agitata, sonno inquieto, in un letto enorme, con la presenza continua del gobbo di corte, e le campane e i rumori lontani, ovattati, che fanno l'aria satura e svegliano il principe sgomento, stretto come prevedesse qualcosa, allo scettro imperiale.

Tutto questo film è pieno di slanci, trovate felici, sì da farne desiderare uno studio più completo, ed attento, inteso a scoprirne i motivi fondamentali, a chiarirne le intenzioni e lo stile, a scoprirne anche quei difetti che qua e là — oltre quello fondamentale — incrinano la coerenza della realizzazione: un gusto del comico non del tutto sincero e sentito (la parrucca del dottore), qualche lieve calcar di mano (lo stringersi del nodo), qualche figura sbiadita e — pare impossibile — troppo vicina e somigliante al luogo comune (l'Orloff).

A. G.

Rassegna della Stampa

IL CINEMA DAL TEATRO

Quanti non sono i film tratti da commedie? È tendenza del cinema americano e anche di quello italiano, di ricavare gli scenarii delle pellicole da lavori teatrali di successo. Si sa anche che talvolta il prezzo di vendita dei diritti di riduzione cinematografica di un lavoro teatrale è piuttosto alto. L'America acquista molto materiale in Europa; e lo paga bene. Se pochi lavori teatrali italiani (due finora, soltanto) sono diventati film americani, non pochi sono i lavori inglesi, francesi, tedeschi e ungheresi che hanno dato origine a film americani. Lonsdale, Deval, Molnar, Bus Fekete, hanno dato il loro involontario contributo al film di Hollywood e sono diventati implicitamente soggettisti commerciali. Di Molnar per esempio, una casa cinematografica produceva contemporaneamente due film: *La ragazza di Trieste* e *Sposiamoci in quattro* (dalla commedia *Un grande amore*). Lo stesso dicasi per Bus Fekete: un'altra casa realizzava a poca distanza l'uno dall'altro *Ragazze innamorate* (da *Zero in amore*) e *Jean*. Altri autori ungheresi fortunati: Fodor e Aladar. Nè gli americani sono trascurati da Hollywood: basterà ricordare Anderson (*Maria di Scozia, Sotto i ponti di New York*) e il binomio Kaufman-Hart. È noto che una commedia di questi ultimi è stata acquistata a carissimo prezzo.

Sarebbe facile dire che vengono spesso acquistate commedie per la trasposizione in film, per il fatto che la commedia, avendo avuto un successo teatrale, garantisce l'esito del film. Non sempre però tale ragione è giustificata perchè può darsi il caso che prima di tutto il titolo stesso della commedia venga mutato: *La ragazza di Trieste* è diventato *The Bride Wore Red;* quando addirittura non venga modificato oltre al titolo anche il soggetto. *Un grande amore* è diventato *Double Wedding* e il nome dello sceneggiatore Swerling assumeva maggiore rilievo di quello di Molnar.

In molti casi il cinema copia più fedelmente il teatro. Il film *La Foresta Pietrificata* non era, salvo il suggestivo inizio, molto dissimile dal dramma di Sherwood. Una stupenda commedia a sua volta tratta da un romanzo di Josephine Lawrence (*The Years Are So Long,* in italiano *Cupo Tramonto*) manteneva i tratti essenziali e le battute più significative nel film diretto con singolare delicatezza da Leo Mc Carey. La impostazione nettamente teatrale (perfino gli attori che si mettevano a tavola per mangiare e finivano per limitarsi ad un boccone come avviene sul palcoscenico) era avvertibile in *Finalmente una donna* (*Petticoat Fever*). E altri casi si potrebbero citare. Si può star certi, per esempio, che la commedia di Kaufman e Hart *You Can't Take It With You* sarà riprodotta abbastanza fedelmente sullo schermo. Mentre per *Stage Door* (in italiano: *Palcoscenico*) dello stesso Kaufman e di Edna Ferber, il regista Gregory La Cava ha suggerito più di una modifica anche durante la realizzazione.

Una commedia di Jacques Deval che ha avuto un successo fin troppo clamoroso, quasi immeritato, dopo essere stata in una mediocre edizione filmata dallo stesso Deval fedele al palcoscenico, in Francia, è stata acquistata da una casa americana: *Tovarich* ha assunto dapprima il titolo *La notte è no-*

stra ma data la notorietà di quello originale, anche il film poi lo ha mantenuto. Nella sceneggiatura il riduttore Casey Robinson, particolarmente indicato a sceneggiare lavori leggeri, ha usato del procedimento di allargare l'azione portando in luoghi diversi quel dialogo che sul palcoscenico è costretto nel caso di *Tovarich* in soli tre ambienti. Se tale procedimento può a volte riuscire per la scaltrezza dello sceneggiatore, non sempre esso perde il carattere artificioso: specie quando, come nel caso specifico, il lavoro di origine è artificioso. Non vale la trovatina iniziale dei parigini che non sanno perchè il 14 luglio si fa baldoria, trovata davvero puerile e appartenente al gusto che gli americani hanno quando vedono le cose di Europa; anche gli altri spostamenti d'azione, come le scenette della donna al mercato, non sono molto spontanei e naturali. Più logico risulta, agli effetti cinematografici, l'allargamento dell'ambiente del secondo atto: la casa dell'industriale. In *Tovarich* riduttore e regista hanno tuttavia mantenuta se non sempre l'ambientazione della commedia, sempre l'azione della commedia: lo svolgimento dei fatti e degli episodi.

Ben altrimenti si sono comportati sceneggiatore e regista di *Sposiamoci in quattro*. Se la commedia presentava requisiti commerciali, la coppia Myrna Loy-William Powell cui il produttore ha destinata la interpretazione, ne presentava di più. Ora i riduttori hanno semplicemente rovesciato l'azione e la conclusione della commedia *Un grande amore* di Molnar mantenendo dell'originale soltanto i personaggi, ma cambiando ad essi nazionalità, e spostando l'azione dall'Ungheria a New York.

Gli spunti originali che nella commedia erano svolti secondo il metodo che diremmo intimista, sono stati nel film portati alle estreme conseguenze. Il tono delle trovate è simile a quello dell'*Impareggiabile Godfrey* o di *Un colpo di fortuna*: di film cioè nei quali, come in altri che da questi derivano, le invenzioni sono spesso basate sul prolungamento delle azioni normali.

Punto di partenza: le piccole manìe umane, quelle che il protagonista di *È arrivata la felicità* scopriva in tutti gli astanti durante il processo contro di lui. Come Mr. Deeds è andato a ricercare i piccoli difetti umani nei personaggi che lo circondavano e lo accusavano, ecco che gli sceneggiatori americani usano dello stesso metodo per costruire i personaggi dei film. Personaggi che se pure hanno una derivazione letteraria o teatrale, devono nel film mostrare il meno possibile questa origine: laddove piuttosto devono somigliare a persone che ciascuno di noi può avere incontrato. Ma si tratta di persone che non farebbero tante cose che le convenienze impongono di non fare, o che almeno si presume non facciano. Mentre i personaggi dei film americani hanno il coraggio di fare. Importante è sopratutto che ogni loro azione sia coerente con le altre. Se il metodo può giungere a formalismo, non possiamo dire che ancora vi sia giunto. Il personaggio di John Barrymore nella *Moglie bugiarda* si mantiene in bilico. E così molti altri. A un certo punto si può eccedere ancora, e giungere però alla comicità dei fratelli Marx.

A volte il film americano può essere non tanto il rifacimento di una commedia, quanto la riproduzione fotografica, con suddivisione di inquadrature e qualche movimento di macchina, di una speciale edizione teatrale di un lavoro drammatico. Tale può dirsi il caso di *Mary of Scotland* il cui scenario di Nichols e la regia di Ford meno personale del solito se non per qualche esteriore effetto, si mantenevano sulla falsariga della edizione scenica del Guild Theatre. La divisione in numerosi quadri di molti lavori di teatro americani facilita questa soluzione e suggerisce la impostazione cinematografica del lavoro che nel caso, per esempio, di *Green Pastures*, difficilmente si sarebbe potuta staccare dalla impostazione teatrale: qui anzi lo stesso Marc Connelly drammaturgo è stato chiamato a dirigere il film avendo a fianco per gli espedienti dello schermo un tecnico del cinema, il Keighley.

E quando il regista è celebre, come nel caso di Ernst Lubitsch? Abbiamo visto *Angelo*, da una commedia di Melchyor Lengyel. Le sue trovate qui erano parecchie; una,

quella dello stato di animo dei personaggi riflesso sul modo di tagliare le cotolette, divenne addirittura famosa. Il regista si comportò in vario modo di fronte alla commedia; gli sceneggiatori lasciarono ambienti, ne introdussero o allargarono altri.

È di questi giorni *L'Ottava moglie di Barbablu* da una commedia di Alfred Savoir: non è difficile riconoscere Lubitsch nelle corse che fanno i personaggi lungo i corridoi o su per le scale. Ma vi sono scene intere nelle quali il dialogo abbonda: anche se si svolga un po' qua un po' là, anche in finti luoghi aperti, su sfondi in trasparente. Ma è forse proprio in questi dialoghi che si può riconoscere una buona regìa: regìa teatrale e cinematografica ad un tempo, regìa nel senso più esclusivo della parola.

Il cinema si comporta dunque, rispetto al teatro, non sempre allo stesso modo: variano si può dire da caso a caso le soluzioni. I produttori tengono sempre presente il risultato commerciale che talvolta si identifica con quello artistico. Del resto la comprensione per il film d'arte gli industriali del cinema americano non l'hanno mai sentita; perciò le cose belle da essi fatte sono state compiute, salvo eccezioni, inconsapevolmente.

FRANCESCO PASINETTI

(Da *Il Ventuno*)

IL PROBLEMA DELLA CINETECA

Riproduciamo questo articolo di Lattuada sul problema della cineteca, riservandoci di esporre in seguito il nostro punto di vista.

* * *

Ci sono problemi che, pur essendo stati più volte proposti e illustrati nel loro interesse e nella loro urgenza rimangono tuttavia insoluti; uno di questi è il problema della cineteca. Molte volte s'è accennato, ma soltanto in modo generico, alla ingiusta sorte che tocca ai film dopo che lo sfruttamento economico ha cessato di far convergere verso di loro la cura dei noleggiatori e proprietari. Infatti, si sa che tutti i film, e fra questi molti di grandissima importanza storica e artistica, sono stati e sono ancor oggi (per legge) venduti al macero per il valore del solo peso di celluloide e distrutti secondo un rito al quale intervengono notai ed esperti trinciatori di pellicole.

Ma la nuova positiva coscienza del valore artistico del film ha fatto sì che l'America corresse infine ai ripari, seguita dalla Francia, dall'Inghilterra, dalla Germania e dall'Italia. Vedremo ora i diversi modi di questo salvataggio.

* * *

A Nuova York, la Fondazione Rockefeller ha risolto il problema in modo completo creando la *Film Library*, presso il Museum of Modern Arts, con la larghezza di mezzi e vedute che distingue la celebre istituzione. La *Film Library* raccoglie da anni tutti i film notevoli prodotti nel mondo, li ristampa e li archivia. In tal modo, e in breve tempo, la collezione americana è divenuta unica al mondo, avendo essa l'esclusivo possesso di opere ricercatissime e irrimediabilmente scomparse dal mercato internazionale. Oltre a questo, esistono migliaia di cine-club dotati di modeste cineteche indipendenti curate da appassionati amatori.

* * *

In Inghilterra, il *British Film Institute* dispone di una grande organizzazione e di molti mezzi, e la sua raccolta, già imponente, è di un notevole interesse storico, vantando copie uniche di film anteriori al 1905 (Edison, Meliès, Lumière), senza pur che sia trascurato l'aggiornamento della produzione mondiale. Anche qui, la raccolta centrale è integrata dalle numerose iniziative private dei cineclub.

* * *

In Germania, la *Reichfilmskammer* ha accatastato centinaia di film non ancora catalogati ufficialmente, e dove si spera abbiano trovato posto anche le opere di autori oggi condannati come Pabst, Dupont, Lang, Murnau, Lubitsch, Sternberg, che segnarono lo splendore del cinema tedesco prima del 1933.

* * *

In Francia, le cineteche indipendenti sono numerose e sparse in varie città, ma a Parigi s'è costituito un organismo centrale il cui scopo precipuo è di salvaguardare le opere per la posterità; tale organizzazione è oggi validamente sostenuta dallo Stato che consente la libera entrata e uscita dei film ad essa destinati, con l'esenzione da qualsiasi tassa doganale.

* * *

In Italia, esiste la cineteca annessa al *Centro Sperimentale di Cinematografia.* La raccolta, nata insieme col Centro, è il risultato primo di una accurata e amorosa ricerca svolta, sul mercato italiano, dai dirigenti dell'Istituto, i quali si sono lodevolmente preoccupati di assicurare agli allievi il materiale per una indispensabile consultazione. Tale raccolta è naturalmente ancora incompleta e la consultazione, d'altra parte, è riservata agli studenti del Centro. Il suo carattere si distingue perciò, da quello di una vera e propria cineteca indipendente i cui scopi principali potrebbero essere:

1) salvaguardare tutte le opere importanti per la posterità;

2) fornire eventualmente materiale alla pubblica visione ristampando in nuove copie le opere fondamentali;

3) svolgere un'opera di costante studio e vigilanza sull'evoluzione storico-artistica del cinema, integrata da proiezioni retrospettive a carattere culturale.

Il cinema è oggi argomento di insegnamento solo nei centri di preparazione specifica (come quello di Roma, la nuova Scuola Tedesca le scuole private annesse alle grandi case americane, ecc.), ma lo sarà domani come materia secondaria anche presso le Facoltà universitarie e le Accademie artistiche (con riferimenti particolari al costume e alla scenografia). Che cosa avverrà, dunque, quando, volendo insegnare, mancheranno i testi? Sarebbe come voler istituire una cattedra di storia della letteratura avendo perso per sempre gli esemplari unici delle opere degli autori classici; il paragone vale, in varia proporzione, anche per coloro che, nella loro incredulità presuntuosa, non ammettono il cinema come forma d'arte.

Abbiamo dunque dette le ragioni essenziali per le quali è da sperare che non una, ma molte siano le cineteche da fondarsi in Italia. Proprio oggi che il nostro cinematografo traversa una fase di crisi che certo sarà rapidamente superata, è necessario rivedere i valori del passato, studiare i vecchi maestri, compulsare le vecchie pellicole ormai classiche, lontani più che mai dal commercialismo che ostacola l'evoluzione artistica di questa incantevole forma di spettacolo popolare.

A Milano, qualcuno ha pensato, fin dal 1936, di mettersi praticamente alla risoluzione del problema: precisamente i signori Ferrari e Comencini, due giovani che, resisi conto dell'importanza e dell'urgenza della cosa e della generale indifferenza ufficiale, hanno pensato di affrontare la difficile impresa con i loro mezzi privati e di iniziare ricerche in Italia e all'estero per ritrovare e acquistare (salvandole alla posterità) le opere fondamentali della cinematografia mondiale. Tralasciamo la storia di questa affettuosa e affannosa ricerca. Ci limitiamo a far rilevare che, dopo due anni di sacrifici personali, di circolari, di lettere, di viaggi, i due coraggiosi giovani possono annunciare di aver salvato dal macero distruttore i seguenti film: *Agonia sui ghiacci* di Griffith, *Femmine Folli* di E. von Stroheim, *Raskolnikoff* di Robert Wiene, *Golem* di E. Galeen, *Asfalto* di Joe May, *Varieté* di Dupont, *La via senza gioia* di Pabst, *Il cadavere vivente* di Pudovchin Ozep, *Atlantide* di J. Feyder, *I Nibelunghi* di Fritz Lang, *Nina Petrowna* di Schwarz, *L'Angelo Azzurro* di Sternberg, *Il Pellegrino e varie comiche* di Charlot, *Vita da cani* di Charlot, *Nanà* di Renoir, *Le finanze del granduca* di Murnau, *L'americano* con Douglas Fairbanks, *Un cappello di paglia di Firenze* di René Clair, *La piccola fiammiferaia* di Renoir, *Siate mia moglie* di Max Linder, *Il padrone di casa* di Dreyer, *Un'avventura movimentata* di Mack Sennett. *Gli ultimi giorni di Pompei* della Casa Ambrosio.

Presso amici cine-amatori esistono: *Spartaco* di Pasquali, *Rapsodia satanica* con Lyda Borelli, *La signora delle camelie* con Valentino e la Nazimowa, *Cinque comiche* di *Ridolini*.

A questi film se ne sarebbero potuti aggiungere molti altri, se un opportuno intervento finanziario li avesse salvati quando l'occasione si era offerta. Attualmente, sono sulla via del macero opere come: *Metropolis* di Lang, *Civilizzazione* (Ince), *Carmen* di C. Chaplin, *Giglio infranto* di Griffith, ecc.

Il patrimonio sopra indicato è dunque quello che noi proponiamo come iniziale per la fondazione di una Cineteca Indipendente, la quale in forma privata com'è ora, è già la quarta di Europa. Di ciò, sia prova la decisione, redatta nella riunione mondiale dei rappresentanti le cineteche, di proporre come membro riconosciuto la cineteca Ferrari-Comencini.

Abbiamo detto più sopra quali sono gli scopi che una cineteca si deve proporre.

Le necessità sono: una sala deposito e manutenzione, con armadi blindati e una sala di proiezione (anche prestata per le periodiche occasioni).

Le forme di aderenza all'iniziativa possono essere infinite: appoggi morali, prestazione di locali, donazione di fondi, donazione di film posseduti privatamente, concessione di sale proiezione, ecc. ecc.

Qualunque aiuto all'impresa, ma specialmente quello morale d'inizio, è da noi aspettato e invocato: ci auguriamo che, raccolto un certo numero di adesioni, si possa elaborare uno statuto il quale, contemplando gli interessi di tutti, possa finalmente risolvere l'importante questione.

ALBERTO LATTUADA

(da *L'Ambrosiano*).

Sezioni cinematografiche dei Guf

La data precisa dei « Littoriali del Cinematografo » sarà comunicata prossimamente alle Sezioni Cinematografiche; i convegni si svolgeranno in ogni modo nel periodo della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e cioè dall'8 al 28 agosto p. v. I fascisti universitari potranno avvalersi in tale occasione dello speciale sconto ferroviario del 70 per cento.

* * *

Le gare Littoriali saranno tre con classifiche separate e titolo di Littore ai rispettivi vincitori.

Alle presentazioni cinematografiche dei Littoriali potranno assistere tutti coloro che hanno collaborato alla realizzazione dei film concorrenti. I loro nomi dovranno però essere notificati in precedenza alla segreteria del Guf di Venezia per la compilazione delle tesserine di ingresso.

* * *

Si richiama ancora l'attenzione dei Fiduciari sul termine massimo per la durata delle pellicole (stabilito in 30 minuti), su tale requisito le Commissioni saranno rigorosissime.

* * *

Tenendo presente le numerose richieste pervenute da parte di aspiranti alle gare Littoriali di cinematografia si informa che per le gare stesse vale il regolamento generale dei Littoriali della Cultura e dell'Arte e che pertanto potranno partecipare alle stesse tutti i fascisti, fascisti universitari e giovani fascisti nati entro il 1° gennaio 1910 ed il 31 dicembre 1920.

Gli iscritti ai Cineguf che non rientrano nei limiti di età stabiliti per la partecipazione ai Littoriali del cinematografo potranno inviare ugualmente a Venezia i film di loro produzione che saranno esaminati e classificati in una speciale categoria.

* * *

Nel periodo dei Littoriali sarà tenuto a Venezia il IV rapporto dei Fiduciari dei Cineguf.

Saranno trattati i seguenti argomenti:

1. — Attrezzatura dei Cineguf.

I Fiduciari dovranno presentare al riguardo una brevissima relazione con riassunto delle somme investite in attrezzatura tecnica ed in produzione cinematografica.

Saranno date in merito nuove disposizioni per il futuro.

2. — Attività Sperimentale.

I Fiduciari presenteranno un elenco completo dei film realizzati dalle rispettive Sezioni avendo cura che di ogni pellicola siano forniti i seguenti elementi: titolo - breve riassunto - lunghezza del film - stato di conservazione.

Sarà esaminata l'opportunità di notificare da parte dei Cineguf l'argomento da svolgere nei film di propria produzione e relativo nulla osta per iniziare la realizzazione degli stessi; ciò per evitare doppioni od inutili ripetizioni anche nei riguardi della passata produzione.

Sarà parimenti presa in esame la convenienza di girare film in negativo per ren-

dere possibili gli scambi fra i Cineguf e la costituzione di una cineteca centrale dei Guf.

Si tratterà infine della pubblicazione del catalogo di film di produzione Cineguf a cura del Ministero della Cultura Popolare.

3. — Collaborazione.

Si lamenta da molti iscritti ai Cineguf che l'attività sperimentale delle Sezioni sia monopolio di pochi. Si ritiene ciò essere un errore al quale è assolutamente necessario porre riparo. Il numero dei collaboratori in seno alle Sezioni cinematografiche sarà un elemento essenziale nella considerazione delle future sovvenzioni da assegnare.

4. — Rendiconto finanziario.

I partecipanti al rapporto dovranno presentare il rendiconto finanziario della propria Sezione dal quale dovrà risultare quanto incassato con le mattinate cinematografiche e la destinazione delle somme stesse.

5. — Tessere.

I Fiduciari dovranno presentare al loro arrivo a Venezia tre esemplari delle tessere adottate per il proprio Cineguf. Dallo spoglio delle stesse effettuato dall'apposita Commissione si deciderà nella scelta del tipo unico di tessera da adottare per tutti i Cineguf.

6. — Attività fotografica.

I Fiduciari presenteranno una breve relazione sull'attività del proprio reparto fotografico con suggerimenti circa il futuro sviluppo dello stesso.

Sarà esaminata anche l'opportunità di avvalersi di una grande rivista nazionale come organo ufficiale di collocamento dei reparti fotografici dei Cineguf.

LUIGI FREDDI - *Direttore*

Luigi Chiarini - *Vice Direttore responsabile*

« Laboremus » - Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74-633